LE JAZZ ET LES GA

Ronald Morris

Éditions 00h00
ZERO HEURE
www.00h00.com

Le Jazz et les gangsters

Ronald L. Morris

Le Jazz et les gangsters

1880-1940

traduit de l'américain par Jacques B. Hess

Éditions 00h00
ZÉRO HEURE
www.00h00.com

Retrouvez ce livre et l'ensemble des éléments proposés autour, notamment les liens recommandés, ainsi que les commentaires des lecteurs sur le site des Éditions 00h00.com :

http://www.00h00.com

© Bowling Green University Popular Press, 1980

© Éditions Abbeville, Paris, 1997

© Éditions 00h00, Paris, 1998

Ce texte publié par les Éditions 00h00 est protégé par les lois et traités internationaux relatifs aux droits d'auteur. Son impression sur papier est strictement réservée à l'acquéreur et limitée à son usage personnel. Toute autre reproduction ou copie, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon et serait passible des sanctions prévues par les textes susvisés et notamment la loi du 11 mars 1957 sur la protection des droits d'auteur.

Éditions 00h00
173, rue Saint-Martin 75003 Paris France
Tél. : 33 (0)1 44 54 84 94
Fax : 33 (0)1 44 54 84 95
contact@00h00.com

À propos de l'œuvre

Que seraient devenus Duke Ellington, Louis Armstrong, Earl Hines ou King Oliver sans les gangsters qui les employaient ? Ces *mobsters* et ces *racketers*, souvent juifs ou siciliens, n'étaient pas aveuglés par les préjugés racistes qui empêchaient l'*establishment* blanc d'apprécier et de soutenir les musiciens noirs. Dans les clubs qui prolifèrent pendant la Prohibition, ils assurèrent la sécurité de l'emploi nécessaire à la constitution d'orchestres stables et à la maturation d'un style. Et ce sont les politiciens conservateurs qui, en faisant de la mafia leur bouc émissaire, ont mis fin à l'âge d'or du jazz.

À l'appui de cette thèse étonnante, Ronald Morris propose une enquête et une documentation exceptionnelles, une peinture réaliste de la vie des premiers musiciens de jazz et du milieu de la pègre à la Nouvelle-Orléans, à Chicago, New York et Kansas City. Il lève ainsi le voile sur un pan méconnu de l'histoire de la culture populaire. Les gangsters, conclut-il, se sont comportés avec les *jazzmen* comme les grands mécènes de la Renaissance : « Il n'y eut peut-être jamais, dans toute l'histoire de l'art, d'association plus heureuse. »

À propos de l'auteur

Ronald L. Morris a enseigné l'histoire sociale dans des universités anglaises et américaines. Il écrit sur le roman noir américain et pratique le jazz. Aujourd'hui, il fait le commerce de livres anciens.

Jacques B. Hess est chargé de cours d'histoire du jazz à l'UER de Musique et Musicologie de l'université de Paris IV-Sorbonne.

Je dédie ce livre avec reconnaissance
à Alan, Klonda, Jeff, Jean et Willa,
qui m'ont inspiré et conseillé.

Préface

Il y a longtemps que je souhaitais faire connaître aux lecteurs francophones ce livre passionnant qui nous apprend tant de choses. Bien sûr, nous savions que les grandes boîtes de nuit du temps de la Prohibition, le Cotton Club *de New York et le* Grand Terrace *de Chicago, n'étaient pas tenues par des enfants de chœur. Nous avions aussi quelques raisons de penser que les artistes qui créaient alors le grand jazz urbain appelé à révolutionner la musique du monde entier vivaient dans une atmosphère souvent dangereuse. Le jazz et les gangsters, ce n'était pas seulement la puissante musique de contre-culture qui chantait avec force, agressivité et allégresse l'aspiration des Noirs au respect et à la liberté. C'était aussi une imagerie fascinante, des hommes sanglés dans des costumes impeccables à pantalons étroits et chaussés de talons bottiers destinés à rehausser la taille médiocre des gangsters italiens, des femmes en robes charleston, chapeau cloche et longs colliers de perles, et de puissantes automobiles décapotables avec des roues à rayons qui s'emballaient dans un crissement de pneus. Le jazz et les gangsters, les années vingt, les années trente…*

« Mais comment tout cela a-t-il commencé ? », a dû se demander un beau jour Ronald Morris. Comment en est-on arrivé à une situation dans laquelle des immigrés européens ignorant tout de la culture afro-américaine ont pu modifier radicalement le comportement nocturne des habitants des grandes métropoles américaines tout en guidant, conseillant et protégeant les musiciens, principalement noirs, qu'ils admiraient et qui, sous leur égide, allaient développer et perfectionner un jazz irrésistiblement contagieux ? Et Morris dut alors avoir l'intuition que cette affinité remontait à une époque très loin-

taine, aux années qui suivirent la guerre de Sécession, cette sanglante guerre civile qui prit fin en 1865. Et ce qu'il veut nous faire comprendre, avec une conviction qui emporte l'adhésion, tout en s'appuyant sur une recherche et une documentation qui inspirent le respect, c'est que, dès 1880, dans un Sud blanc ulcéré par sa défaite devant le Nord, nourri de haine et d'un mépris accru envers les Noirs devenus libres, d'autres minorités haïes des Sudistes, elles aussi, immigrées de fraîche date en provenance de l'Italie du Sud et de l'Europe centrale juive, se sont senties irrésistiblement attirées par la musique que les Noirs étaient en train de créer. Et le regard de sociologue de l'auteur rejoint ainsi celui des historiens du jazz : tout a commencé à La Nouvelle-Orléans.

Et tout s'est terminé à Kansas City, ajoute finalement Morris en enfonçant le clou : le jazz a commencé à dépérir lorsque les gangsters tombèrent sous les coups des réformistes motivés par les jeux impitoyables de la politique intérieure américaine. Là, nous restons quelque peu sur notre faim. Car si Morris a raison de dire que, privés de la protection des gangsters, les jazzmen *connurent de nouveau de dures conditions d'existence, il semble aveugle à l'extraordinaire vitalité du jazz alors à venir, le* be bop, *le* cool, *le* free jazz *et toutes ces explosions qui l'ont porté au plus haut niveau de sophistication artistique.*

Il est une autre question que vont se poser les puristes français, qui aiment bien faire commencer le jazz juste avant 1917 : quelle était-elle, cette musique que l'auteur qualifie de jazz dès 1880 ? La réponse est à la fois simple et complexe. Morris n'est pas musicologue, et il faut comprendre qu'il fourre sans doute sous le terme de jazz, dès les années 1880, le blues, *les pseudo-*blues, *les* shouts, *les différentes formes de* ragtime *rural, les ballades et tout un ensemble de chansons et d'airs instrumentaux populaires, y compris des polkas et des fragments de quadrilles interprétés selon la tradition orale noire. En quoi il n'a pas complètement tort, et l'on est tenté de penser que la recherche musicologique actuelle apporte de l'eau à son moulin. On admet aujourd'hui que le matériau qui devait concourir à l'élaboration du jazz n'était pas aussi fragmenté qu'on l'avait cru et que,*

par exemple, les chanteurs de blues *les plus purs n'étaient pas seulement des* bluesmen, *mais qu'ils chantaient au cours de leurs errances à la fois des* blues, *des* gospels, *de vieilles chansons folkloriques noires mais aussi blanches, et qu'il n'y avait pas en fin de compte une telle distance entre de purs* bluesmen *comme Charley Patton ou Robert Johnson d'une part, et un* entertainer *comme Leadbelly de l'autre. Et, par ailleurs, personne ne peut plus soutenir qu'il faut réserver le nom de jazz uniquement à la musique qui témoigne d'une mise en place rythmique parfaite, c'est-à-dire celle qui commence avec les premiers chefs-d'œuvre de Louis Armstrong en 1925-1926.*

Considérant les difficultés qu'a rencontrées Morris quand il a essayé de faire parler des témoins survivants d'une époque dont les grands gangsters étaient alors presque tous morts et donc inoffensifs, on comprend qu'il serait illusoire d'espérer faire témoigner les acteurs contemporains, gangsters et musiciens. On aurait pourtant beaucoup de questions à poser. On aimerait notamment savoir vers quels centres d'intérêt se sont tournés les gangsters qui échappèrent aux purges des années trente. La drogue, sans doute. Et — c'est peut-être un détail, mais il me paraît important — cela a-t-il joué un rôle dans le fait que, presque du jour au lendemain, les jazzmen *des années quarante sont passés en masse du whisky à l'héroïne, avec les navrantes conséquences que nous connaissons — de Charlie Parker à Chet Baker ? Qui aura le courage et l'énergie de poursuivre des recherches dans cette perspective ? C'est un peu en pensant à cet héroïque chercheur que nous nous sommes réjouis de publier* in extenso *la copieuse bibliographie américaine accumulée par Morris ainsi que les très précieuses notes par chapitre.*

Jacques B. Hess
Ancien chargé de cours d'histoire du jazz à l'UER de Musique et Musicologie de Paris IV — Sorbonne

I

Des méchants qui étaient des gentils

Quand nous évoquons Duke Ellington, Charlie Parker, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke et King Oliver, nous pensons à un certain génie musical, à une créativité sans limites, à des artistes scéniques désireux de faire aimer le jazz au public. Ainsi sommes-nous venus à considérer que, dans un monde qui apprécie les talents musicaux hors du commun, ces hommes, et d'autres avec eux, ont acquis la célébrité uniquement grâce à leur mérite et leur apport novateur. Or, cette hypothèse pourtant bien naturelle ne coïncide aucunement avec la réalité. En effet, dans leur cas, la réussite individuelle a peu à faire avec le talent inné, l'habileté technique ou même la volonté de réussir. Elle a tout à voir avec le fait qu'une grande valeur a été accordée à la musique qu'ils jouaient par certains admirateurs crapuleux qui étaient prêts à payer grassement pour l'entendre et qui ont déterminé économiquement sa sphère d'influence.

Cette situation bien réelle, particulièrement en ce qui concerne les musiciens de jazz de 1880 à 1940, l'époque mise en lumière dans cette étude, demande qu'on essaie de savoir qui étaient ces admirateurs et ces amis jusqu'à présent laissés dans l'ombre, et ce qu'ils ont fait.

Je fais ici allusion à cette légion de membres de la pègre connus, dans l'argot de Broadway, sous les noms de *mobsters* et de *racketeers* * Je fais aussi allusion au fait qu'ils ont parrainé le jazz d'une façon qui a empêché ses artistes de dépérir et même de mourir. Les récits traditionnels sur les gangsters, qui pei-

gnent ceux-ci sous l'aspect de meurtriers rapaces, donnent des frissons dans le dos au lecteur moyen. De leur côté, les revues de jazz leur accordent fort peu d'attention, ne mentionnant leur présence que sous forme d'anecdotes ou de notes en bas de page. Ces descriptions péjoratives obscurcissent l'histoire et font grand tort à l'étude de la musicologie de jazz. Or, la vérité est bien simple : ces mercenaires-gangsters ont apporté leur soutien commercial, leur amitié et leurs encouragements à des centaines et des centaines d'artistes de jazz en les aidant à atteindre à une popularité qui leur eût autrement échappé. Nous devons nous rappeler ici qu'en ce temps-là, la société n'aimait guère les Noirs en général, les musiciens noirs et leurs imitateurs blancs en particulier, et qu'elle savait exprimer son mécontentement de diverses façons allant de l'indifférence à la violence. Le *bluesman* Honeyboy Edwards a déploré l'énorme gâchis de talent qui caractérise ces années, le talent d'hommes « confinés au fond des bois ou dans des exploitations agricoles, à qui ne fut jamais donnée la possibilité de se faire connaître [1] ».

Bien que, dès 1880, la plupart des principaux *jazzmen* aient été étroitement alliés avec les *racketeers*, on a jusqu'ici négligé d'étudier la nature de ces contacts et de cette interaction culturelle. Le propos de ce livre est de remédier à cette regrettable omission. Ce faisant, j'ai dû prendre à contre-pied les opinions qu'on se fait généralement des *mobsters* quant à leurs attitudes mentales, leurs comportements, leur cruel esprit de vengeance, leur mépris pour le public et leur grossière vénalité. Dans la majorité des cas, cet inepte stéréotype est tout simplement faux. C'est pourquoi j'entreprends de présenter ici une analyse fonctionnelle et descriptive de la façon dont cette étrange confrérie a exercé une influence sur la nature de la musique de jazz tout en affectant profondément, du même coup, la création artistique. Ces hommes ont pu faire preuve de plus de nervosité envers leurs ennemis que vous et moi, mais si l'on peut se demander jusqu'à quel point ils étaient méprisables, la contri-

bution qu'ils ont apportée au jazz devrait au moins leur valoir notre totale gratitude.

En la matière, le jugement des musiciens de jazz ne manque pas d'intérêt. Art Hodes, Max Kaminsky, Duke Ellington, Earl Hines et Mezz Mezzrow ont rendu hommage aux gangsters dans leurs autobiographies. Bessie Smith, bien sûr, chanta leurs louanges en s'écriant comme elle seule pouvait le faire : « *Any bootlegger is a pal of mine* » (« tous les trafiquants d'alcool sont mes copains [2] »). Quant à Sonny Greer, le batteur de Duke Ellington, il est carrément nostalgique :

> J'entends toujours dire combien les gangsters étaient méchants. Tout ce que je peux dire, c'est que j'aimerais encore travailler pour eux. Leur parole suffisait [3].

Le tromboniste Dickie Wells fut « toujours bien traité et jamais bousculé ». Le cornettiste Wild Bill Davidson dit qu'« ils m'ont donné la meilleure affaire que j'aie jamais eue ». Et le pianiste Willie « The Lion » Smith décrit comment les *mobsters* protégeaient les musiciens qui savaient respecter dans leur travail un code éthique qui s'était formé dans les taudis qu'ils avaient tous connus :

> Les grands caïds étaient gentils et pleins d'attentions envers les *jazzmen* qu'ils aimaient bien. Il fallait seulement sentir quand on pouvait parler ou déconner, et quand il fallait la fermer. Si l'on savait se conduire comme il faut, on avait toutes les chances de dégotter des boulots bien payés [4].

Les pires descriptions des *mobsters* les montrent en train de discuter âprement à propos de « *business* ». Sur ce point, cependant, un musicien de la classe d'Earl Hines n'est pas d'accord. Dans un article du magazine noir *Ebony* de 1949, il se rappelle que « les relations avec les gangsters ont toujours été cordiales [5] ». Un *jazzman* âgé, qui a préféré conserver l'anonymat, m'a confié que ce n'était pas toujours vrai. Les *mobsters* avaient la tête près du bonnet.

> Ces discussions de marchands de tapis étaient parfois très chaudes. Mais je savais ce que je valais, je n'ai jamais cédé, et c'est très rarement que les gangsters ont refusé mes prétentions. En réalité, certains d'entre eux adoraient discuter et marchander, tout en sachant depuis le début qu'ils allaient accepter mon prix ou même l'augmenter. C'était une façon à eux de faire leur numéro.

Archie Shepp, saxophoniste et chef d'orchestre contemporain, reconnaît leur contribution au milieu des *night-clubs*, où la plupart des musiciens se sont révélés :

> On ne peut pas évaluer un musicien de jazz sans tenir compte des facteurs qui ont formé sa vie… Si Kansas City, avec ses nombreuses bandes organisées, n'avait pas existé, ou si elle avait été contrôlée par des Mormons, que serait-il advenu de Charlie Parker [6] ?

À quelques exceptions près, les sociologues se sont rarement donné le mal d'examiner les aspects socio-économiques de la production et de la distribution de la musique. Ben Sidran a souligné l'importance de « la vie nocturne des gangsters dans les innovations de la musique noire », tandis que le musicologue marxiste T.W. Adorno note qu'avant d'atteindre les masses, les modes musicales sont soumises à « d'innombrables processus de sélection et d'orientations sociales » exercés par tout un éventail d'influences. Alan Lomax, le biographe de Jelly Roll Morton, admet aussi qu'on en sait trop peu sur « l'influence extra-musicale exercée par le contrôle des gangsters » sur le jazz des années de la Prohibition. De même, le professeur Stearns, qui fait autorité en la matière, insiste sur l'importance des années vingt dans la formation du jazz. Que l'on accepte son opinion ou celle que je maintiens — à savoir que les fondations capitales de tout ce qui allait suivre dans la présentation du jazz furent posées dès les années 1880 — il est un point qui ne souffre pas de discussion : ce sont les gangsters qui ont réussi à lui faire passer la rampe.

Si l'on voulait faire une comparaison, on pourrait dire que ce que proposent de nos jours en guise de délassement les agences

de voyage et les rabais de compagnies aériennes — les séjours du type Las Vegas avec leurs scintillantes revues de cabaret et leurs déploiements provocants de divertissements vingt-quatre heures sur vingt-quatre — tout cela n'est qu'une faible partie des plaisirs que pouvaient s'offrir les adultes dans la plupart des grandes villes à partir de l'année 1915. À l'époque, aucun *night-club* digne de ce nom ne pouvait raisonnablement compter s'attirer les faveurs du public sans s'assurer les services d'un *hot jazz band*. « Ce ne fut pas une innovation, écrit le fantaisiste Jimmy Durante, ce fut une révolution. » Les cabarets et le jazz allaient de pair comme les deux doigts de la main.

Alors que je m'efforçais d'estimer à sa juste valeur l'emprise qu'eurent les gangsters sur la vie nocturne de cette période, j'ai consulté John Hammond, le vice-président de CBS (Columbia Broadcasting System), qui fut le plus grand découvreur de talents pendant plus de quatre décennies. Son opinion spontanée — que je n'ai pas eu depuis de raison de remettre en question — fut très révélatrice de l'ampleur de leur contrôle. Hammond pensait en effet qu'à cette époque distante, trois clubs ou cabarets de jazz sur quatre étaient soit dirigés officiellement, soit contrôlés dans l'ombre ou gérés de quelque façon par des *mobsters* juifs et siciliens (distinction importante sur laquelle je reviendrai bientôt) possédant depuis longtemps des casiers judiciaires chargés. Si l'on admet que la plupart des établissements de nuit appartenaient à des gangs et des membres de la pègre, il faut bien admettre aussi que les *jazzmen* ont été payés directement de la poche de ces bandits. C'est la démonstration de ce postulat qui fera désormais l'objet de cette étude.

Les gangsters juifs et siciliens étaient à bien des égards moins puissants, politiquement parlant, que les Irlandais propriétaires de tripots et de *saloons* dans les années 1880 et 1890, ceux-là même qu'ils imitèrent. Mais ces hommes qui menaient la vie à grandes guides, ces hommes vifs et intrépides, avec leurs voitures rapides, leurs femmes faciles et leurs clubs chics d'où ils menaient leurs affaires, firent circuler de grandes quantités

d'argent dans le milieu du divertissement de 1890 à 1940. Ce faisant, ils assurèrent la promotion, non seulement du jazz, mais des grandes comédies musicales de Broadway et même, dans une certaine mesure, celle du mouvement appelé The Harlem Renaissance. L'économiste Werner Sombart, qui a étudié en profondeur l'apport des Juifs et leur sens commercial, écrit ces lignes :

> En tant qu'innovateurs disposant d'argent liquide sur commande, les Juifs étaient toujours prêts à financer de nouvelles entreprises, de nouvelles méthodes, et à utiliser tous les trucs pour attirer la clientèle. Ils furent les premiers à ouvrir des cafés en Allemagne [7].

En outre, ils provoquèrent un *boom* à la fois culturel et économique que seule une très grave crise, la Grande Dépression, put freiner. Car une fois qu'ils avaient engagé un orchestre, les gangs juifs et italiens l'entouraient d'un cocon protecteur et lui laissaient ainsi le temps de peaufiner sa propre sorte de musique. Les orchestres étaient souvent engagés pour un temps indéfini jusqu'à ce que cela arrive. En conséquence, sûrs de la garantie d'un emploi presque perpétuel, des groupes ont pu développer un style, une personnalité et un art scénique propres qui devaient assurer leur succès par la suite. Une telle protection était cruciale face à l'indifférence du public, et elle apporta aux musiciens noirs le luxe d'un emploi assuré, d'un revenu régulier et d'une appréciation croissante. Si l'on considère ce qui s'était passé auparavant, on peut bien parler d'un petit miracle.

En effet, si la vie sous le règne des gangsters peut être caractérisée comme brutale et incertaine, elle était infiniment meilleure que celle qu'avaient connue jusqu'alors la plupart des musiciens. Comme se le rappelle le saxophoniste Bud Freeman :

> Les meilleurs hôtels et restaurants employaient des violonistes et des pianistes qui jouaient une musique très démodée. Nous avons été bien contents de trouver un endroit (de gangsters) où nous pouvions jouer le genre de musique que nous aimions.

Sans cette matrice musicale, les artistes de jazz n'auraient jamais échappé aux bouges inhumains et aux alcools frelatés du Sud violent demeuré dans le même état qu'avant la guerre de Sécession. Ils n'auraient pas non plus survécu aux *honky-tonks* [8] des jungles new-yorkaises, ni aux tristes fosses d'orchestre du South Side de Chicago. On n'a jamais prêté suffisamment d'attention à la résistance collective opposée par diverses factions de l'*establishment* à l'encontre des *jazzmen* et de leurs protecteurs crapuleux qui cherchaient à pénétrer les milieux des *night-clubs* avant 1914. Cette opposition ne saurait être minimisée. Chacun à sa façon, les banquiers, les tenanciers de bordel, les patrons de bar, les restaurateurs et les syndicats de musiciens s'opposèrent résolument aux incursions des gangsters dans des domaines jusqu'alors inviolés. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les gangsters n'avaient guère le choix : il leur fallait relever ce défi par des méthodes de concurrence tout à fait légales. Le *kidnapping* et les méthodes musclées étaient assez efficaces pour faire comprendre à un *bootlegger* rival qu'il lui fallait céder, mais ne l'étaient guère contre des intérêts qui possédaient les moyens légaux de se défendre. Dans la circonstance, l'astuce était de mise — et les gangsters n'en manquaient pas.

Néanmoins, même dans le meilleur des cas, offrir du jazz au public tenait du pari. Les bénéfices à en tirer étaient difficiles à estimer, et aucune précaution ne garantissait qu'on sortirait à son avantage de l'affaire. D'Atlanta à Dallas, les exemples abondaient pour montrer cette froide évidence commerciale : *jazz* et *blues* étaient certes inséparables de la communauté noire américaine, mais ni les artistes ni leurs promoteurs locaux n'en tiraient profit en prestige et en argent. Pour obtenir ce résultat, il fallut que se mette en œuvre une certaine chimie urbaine. Une partie noire devait se mélanger avec des parties égales juives et italiennes avant que la popularité de la musique ne commence son ascension en spirale. Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence si ces trois groupes ont fourni un important apport d'immigration aux grandes villes de l'Est entre 1890 et 1930.

De toute façon, ce serait une erreur de ma part de dire que les gangsters ont soutenu le jazz uniquement pour des raisons lucratives ou qu'ils ont dirigé des cabarets uniquement pour gagner de l'argent. Cette façon de voir s'accorde depuis longtemps avec leur rapacité supposée, et j'espère la dissiper au cours de cette étude. Un réel amour de la musique, combiné avec un style de distraction hérité de l'Ancien Monde et avec un goût pour le pur plaisir et la bonne camaraderie que promettait la direction d'un cabaret, tout cela est venu contrebalancer des années d'adversité, de travail ingrat et de déclin pour les métiers de commercialisation de la musique. Certains de ces gangsters restèrent dans le jeu pour le seul amour de la musique. Le pianiste Art Hodes nous raconte que Larry Mangano avait laissé à sa maîtresse le soin de faire marcher son *night-club* afin de pouvoir s'asseoir devant le podium et écouter l'orchestre jouer son morceau de jazz préféré *It's Tight Like That* [9].

Heureusement pour les musiciens, ces gangsters étaient joueurs de la tête jusqu'au bout pointu de leurs escarpins vernis. Pour le novice, terme qui convenait en la matière à bon nombre de gangsters, la direction d'un *night-club* n'avait rien de romanesque. Jimmy Durante nous dit qu'après en avoir dirigé un pendant vingt-cinq ans, tout ce qu'il en retira fut « un bronzage jaune Mazda et des épaules voûtées ». Bref, les jongleries budgétaires furent bien plus nombreuses que les franches réussites. Pour éviter la banqueroute, il fallait veiller de près à tous les détails de gestion et pouvoir payer promptement tel trafiquant d'alcool, tel flic, tel politicien. Selon Sylvester, d'ailleurs, la plupart de ces gangsters étaient paradoxalement leurs propres ennemis, incapables qu'ils étaient de se montrer impitoyables, même quand leur prospérité était en jeu.

Malgré cela, l'image négative des gangsters que Hollywood commença à répandre à la fin des années vingt demeure pratiquement inchangée de nos jours. Tout comme l'art du vaudou, le gangstérisme est condamné par tout le monde sauf par ceux qui le pratiquent. Le juge Lyle, de Chicago, représentant la voix

de plomb de l'autorité, détestait résolument ces hommes, dont certains avaient comparu par-devant lui : « Les gangsters des années vingt, écrit-il dans son récit de cette période, tendaient avidement les mains comme des petits voyous en train de chiper toutes les pommes dans l'arbre. » À la suite du succès commercial d'*Underworld* (« *La Pègre* ») en 1927, Hollywood a sorti un nombre toujours croissant de films qui ridiculisaient et tournaient en dérision des hommes coquettement vêtus aboyant des « *Okay, youse guys, up against de wall* » et des « *Stop wisecracking ya mugs, we mean biznuss* * ». De même, personne n'a critiqué les reportages criminels à sensation d'Edward D. Sullivan ni les assertions de Frank K. Notch dans son succès *King Mob* (1930), selon lesquelles les malfrats faisaient preuve d'un matérialisme insensé d'origine atavique et étaient de terrifiants destructeurs, même dans leurs meilleurs moments.

Le préjugé racial introduisit de nouvelles distorsions. Le professeur Morroe Berger a découvert que, sur vingt et un articles parus dans le *New York Times* de 1919 à 1927, trois seulement ne montraient pas d'hostilité flagrante envers le jazz et ses musiciens [10]. Bernard Berelson et Patricia J. Salter, passant en revue des articles de magazines publiés en 1937-1943, montrent de façon convaincante que leurs auteurs donnaient le plus mauvais rôle aux Juifs et aux Italiens, qui étaient représentés avec des visages de brutes au teint basané, des barbarismes dialectaux comiques et toute une gamme de traits de comportement attribués aux gangsters. Acceptés comme plausibles par les lecteurs, ces défauts furent par la suite transférés à tout un groupe ethnique. Un sondage d'opinion de 1940 révéla que de vingt et un pour cent à cinquante et un pour cent des personnes interrogées trouvaient que les Juifs se soutenaient entre eux, avaient de mauvaises manières, étaient exceptionnellement agressifs et dénués de scrupules dans leur façon de chercher à

* Formes fautives italo-américaines : « OK les mecs, face au mur » et « Arrêtez vos conneries, faces de rats, on plaisante pas ». (*N.d.T.*)

prendre le contrôle des affaires — autant de traits normalement associés aux gangsters [11]. Pour l'universitaire Daniel Bell, il s'agit là d'un « accident statistique », une idée fausse que le public se faisait des Italiens et des Juifs, idée que la plupart des auteurs ne se donnèrent guère le mal de dissiper, bien que les gangsters protestants et blancs américains aient longtemps dominé la plupart des activités illégales à travers le pays.

La fiction de l'époque, toujours prête à suivre un courant à la mode, goba l'hameçon et associa Juifs et Italiens à ce sanctuaire des plaisirs interdits qu'était le *night-club*, et elle le fit avec une violence sous-jacente. Scott Fitzgerald, qui partageait l'antisémitisme de son temps, fut l'un des premiers adversaires. Dans *The Great Gatsby (« Gatsby le Magnifique »*, 1925), il met en scène le restaurateur joueur Meyer Wolfsheim sous les traits d'un *bootlegger*, d'un souteneur, d'un extorqueur de fonds et d'un tueur. Abie Wise, personnage dépravé, est le roi non couronné des *bootleggers* de Chicago dans *Diversey* (1928), roman à quatre sous de McKinley Cantor. « Jake the Jew » est un patron de boîte retors dans *The Night Club Mistery* (1929) d'Elizabeth Jordan, tandis qu'Angelo Moretti apparaît comme un *racketeer* dégénéré dans *Manhattan Masquerade* (1934) de Frederic A. Kummer. Les *racketeers* n'étaient pas seulement méchants, il fallait qu'ils en aient l'air. Patron de cabaret et seigneur féodal d'une bande de malfrats dans *The Broadway Murders : A Night Club Mistery* (1929) d'Edward J. Doherty, Big Joe Carozzo avait « des yeux comme des cloaques ». Dans *Whitey* (1931) de Graham, le *bootlegger* est décrit comme « un Rital de six pieds, rasé de près et salement costaud ». Dans *The Trembling Flame* (1931), Louis J. Vance caractérise son patron de boîte comme un « animal bâtard américain » avec « des lèvres épaisses, informes, et une tignasse négroïde », tandis que le patron de boîte juif d'un livre au demeurant bien fait, *The Gracie Allen Murder Case* (1938) de S.S. Van Dine, est « basané et servile ». Enfin, *Scarlet Patrol* (1937) de Dorinne Manners met en scène l'histoire d'un propriétaire de *night-club*, le « vice-roi » Manny

Quintero, un homme dont « l'atavisme latin dissimule une cruauté inhérente qui est un instinct naturel [12] ».

Allant résolument à l'encontre de cet héritage péjoratif d'un passé qui a pourtant vu le crime organisé précéder de plusieurs générations l'arrivée en Amérique des Siciliens et des Juifs, je propose un point de vue entièrement différent. Qu'il soit bien clair dès le début que mon intention n'est pas de ridiculiser les Juifs, les Italiens ou les Noirs américains, car je suis moi-même juif. Disons que je souhaite présenter une opinion dont on n'a pas encore entendu parler. À mon sens, ces hommes pratiquaient une loyauté paternaliste, étaient d'une grande générosité, recherchaient sérieusement l'intégration raciale à une époque où d'autres cherchaient plutôt une corde à lyncher, et faisaient preuve d'une remarquable retenue envers leurs employés comme leurs clients. Les entretiens que j'ai eus avec des gens qui ont connu de près des *racketeers* m'ont confirmé dans cette façon de voir. John Hammond, Phoebe Jacobs (chargée de la promotion au *Rainbow Room* du *Rockefeller Center*), Russ Sanjek (cadre à Broadcast Music Corporation), Ruth Spanier (épouse et imprésario du trompettiste Muggsy Spanier), et Sam Cohen, un musicien qui travailla avec ces hommes, m'ont convaincu que les années de formation d'un gangster dans la rue et l'inculcation des valeurs de l'Ancien Monde en ce qui touche le respect d'autrui — personnes apparentées ou associés d'affaires — lui conseillaient d'éviter de provoquer des désaccords désagréables avec son personnel. Cette façon de voir se trouve en outre confirmée par les récits de l'époque dus à divers *bootleggers* ainsi qu'à l'opinion du journaliste Damon Runyan, en qui les *racketeers* de Broadway avaient suffisamment confiance pour s'ouvrir à lui. Dans leurs rapports avec leurs employés, les patrons de *night-club* faisaient preuve d'une tolérance qui laissait loin derrière elle la façon de faire de la plupart des entreprises ayant pignon sur rue.

Afin de dissiper toutes les idées fausses dont j'ai parlé plus haut, je crois qu'il serait sage, parvenu à ce point, de tenter quel-

ques définitions larges touchant mon sujet, notamment en ce qui concerne des termes jetés en vrac tels que « *racketeers* », « *gangsters* », « *mobsters* » et autres, sans commentaire. L'utilisation de ces mots tels quels pourrait pousser très naturellement le lecteur à les interpréter à la lumière de ce qui est généralement dit à leur sujet, et donc à penser le pire. Or, j'utilise ces mots moins comme des jugements de valeur négatifs que par souci de clarté, pour mettre tout le monde sur le même pied. Mes termes, cependant, suggèrent un groupe d'hommes qui, s'ils utilisèrent des tactiques affairistes discutables, le firent souvent pour se venger d'un monde du « *business* » trop restrictif et ossifié pour les laisser agir ouvertement ; des hommes dont le désir d'agir conformément aux règles et de se faire accepter fut repoussé par des réactions raciales et culturelles à leur présence même ; des hommes avec un passé de délinquance, certes, mais rarement violente. Bref, des opportunistes et des aventuriers, à coup sûr, mais, pour la plupart, des hommes obéissant à des règles nées dans la rue en réaction contre des lois impopulaires, des règles orientées vers la protection du groupe plus que de l'individu, ce qui pouvait parfois coûter cher. Le professeur W.F. Whyte a montré comment le système social intégré et hautement organisé qu'il a trouvé dans les quartiers italiens étudiés par lui a formé les futurs patrons de boîtes. Des habitudes portant l'accent sur l'audace plutôt que sur les représailles sanglantes, et qui dictèrent la conduite des relations d'affaires, peuvent trouver leur origine dans cette période ancienne.

C'est aussi une erreur que de voir dans tous les gangsters des coupe-jarrets. Le gangster Vincent Teresa estimait que les écrivains qui avaient traité des gangs avaient beaucoup trop porté l'attention sur la violence, en déformant son utilisation comme sa signification [13]. À en juger par une étude de la pègre urbaine, un sur cinq seulement de ces pirates américains avait été associé à un crime violent [14]. En revanche, un fort pourcentage de ceux qui se lancèrent dans le domaine du cabaret, par

exemple, et qui en vinrent à être associés aux musiciens de jazz, se firent honnêtes, envoyant promener des carrières de délinquance, à l'exception du *bootlegging* (trafic d'alcools frelatés sous la Prohibition) et du jeu. Encore ces deux dernières activités étaient-elles plus le produit de mauvaises lois que celui de l'appât du gain pour des personnages douteux. De longs entretiens avec le *racketeer* Angelo en témoignent [15] :

> Certains *bootleggers* et patrons de boîte trempaient dans toutes sortes de rackets, des femmes au whisky. Mais la plupart gagnaient leur argent uniquement avec le jeu et l'alcool. Il est tout simplement injuste de les considérer tous comme des assassins, des cogneurs ou des auteurs de coups de main. Rares sont ceux qui répondent à cette description.

En plein accord avec les sociologues F. A. J. Ianni et William H. Moore, j'ai constaté l'absence de conspirations entre de puissants « syndicats » ou de puissantes « familles » en vue de contrôler un grand nombre de *night-clubs* et de cabarets. Ceci est particulièrement vrai pour les très grandes villes, un peu moins dans le cas de villes plus petites comme Atlanta. Dans cette dernière ville, des factions de *mobsters* purent centraliser facilement leurs activités, bien qu'en ne choisissant que rarement d'exercer leur contrôle sur des clubs de jazz. Dans les grandes villes en particulier, le développement des gangs dépendait généralement des conditions locales, lesquelles dépassaient l'emprise d'un seul groupe, quels que soient son prestige et sa puissance financière. En fait, c'était plutôt les gangs qui se faisaient parfois manipuler.

Walter Lippmann, Moore, Frank Pearce, Walter C. Reckless, E. H. Lavine et Mark K. Hiller entre autres représentent cinq décennies de critique universitaire contre les machines judiciaires, politiques et industrielles qui ont manipulé à leur gré les prétendus syndicats du crime. Ce n'est pas l'inverse qui s'est produit, et Hiller, dans son étude, souligne la forte interrelation sociale qui existait entre la machine politique urbaine souter-

raine et les personnalités du monde des affaires à une époque où « la frontière entre le *business* légal et le *business* illégal était des plus minces, et ressentie comme telle par beaucoup [16] ».

Afin de préparer le lecteur au contenu des chapitres qui vont suivre, une parenthèse semble s'imposer à propos des aspects sociaux des *night-clubs* et des cabarets. D'un côté, il est inutile d'insister sur l'importance de la réussite commerciale dans le monde dépersonnalisé du capitalisme. Notre mode de vie actuel comme le niveau de vie dont nous jouissons n'auraient pas pu se développer autrement. Mais il est aussi certain que la vie ne commence ni ne finit sur le marché, et que l'animal humain a besoin d'autre chose que de produits commerciaux. Il a besoin de s'amuser, d'échapper à sa routine, de libérer spontanément son énergie combustible ainsi que l'affabilité et l'urbanité qui se trouvent en chacun de nous. Le philosophe Johan Huizanga décrit cette condition comme « l'importance cruciale d'une sortie temporaire hors de la vie ». Les *night-clubs* de cette période, qui n'étaient plus considérés comme le territoire réservé des riches et des aristocrates du début du siècle, répondaient à cette demande et donnaient du plaisir à une bonne partie de l'énergique public urbain. Ils offraient une oasis momentanée parée d'effets d'ambiance à tous ceux qui aspiraient à oublier pour un instant craintes et souffrances comme à ceux qui recherchaient un plaisir fugitif. Les cabarets pétillaient de surprises excitantes et de talentueuses attractions dans un cadre entièrement conçu pour la recherche de l'oubli et du plaisir. À un niveau plus pragmatique, le spécialiste du jazz et l'observateur critique de la société qu'est Nat Hentoff voit en eux le décor dressé pour recevoir « des sources culturelles authentiques », façon de voir qui nous renvoie au sujet de la présente étude. Car le jazz était une musique bruyante et rapide qui devint un ingrédient essentiel du succès de la vie nocturne. D'ailleurs, si des orchestres acquirent la célébrité en s'attirant une large clientèle d'admirateurs, ce ne fut pas grâce à la vente de leurs disques, mais en se faisant entendre chaque nuit dans

ces arènes. La quintessence de cette vie nocturne pour les clubs de jazz se situe dans les années vingt, ainsi qu'on pourra le voir dans le chapitre suivant.

Par contraste, la vie musicale qui précéda la popularité du jazz et l'entrée en scène de crapuleux bienfaiteurs fut tristement médiocre. La musique ne se faisait qu'occasionnellement entendre dans des établissements de nuit, lesquels avaient plutôt l'apparence de gymnases tombés en décrépitude, elle était monopolisée par quelques imprésarios indifférents, et elle ne reflétait en aucune façon l'apport massif d'immigrants dans les ports. Ce médiocre tableau est examiné dans le chapitre III. Soudain, comme une bouffée d'air frais, le programme musical qui sembla arriver sur les ailes de la Prohibition s'élargit pour inclure des contributions apportées par les nouveaux immigrants, dont beaucoup commencèrent à prendre une part active dans cette nouvelle direction. Une nouvelle sorte de musique s'étendit aussi aux quartiers qu'habitaient ces entreprenants étrangers. Le *saloon* irlandais à dominance masculine, avec ses chansons rauques et antimusicales, tel qu'il a été étudié par Jim Marshall, céda la place aux boîtes de nuit agréables présentant une musique captivante à l'intention des deux sexes, de toutes les races et des jeunes, dans une atmosphère sensuelle qui vit du jour au lendemain apparaître un style de divertissement américain plus mature.

Pour le musicien noir, ce fut un immense pas en avant. Repoussés et maudits par la majorité des entrepreneurs musicaux américains, les artistes de jazz, que nous décrirons au chapitre IV, avaient jusque-là été relégués dans des terrains vagues où la violence était aussi quotidienne que le riz aux haricots rouges. Les membres « respectables » de la communauté noire eux-mêmes fuyaient comme la peste ce virus qu'elle avait sécrété.

Étant donné l'attrait limité de cette musique et les conditions dans lesquelles ses artisans peinaient, nous devons nous demander comment le parrainage des gangsters juifs et sici-

liens a pu se manifester. Ce n'est guère une coïncidence si les trois groupes ethniques furent portés par le raz de marée immigrationnel qui se produisit entre 1880 et 1930. Ce fut l'époque où des millions d'Européens de l'Est et de Noirs du Sud échangèrent leurs origines familiales contre quelques sanctuaires américains. Fuyant eux-mêmes la persécution, mais dépourvus du traditionnel sectarisme américain envers les Noirs, Juifs et Siciliens se retrouvèrent serrés les uns contre les autres ou dans des quartiers adjacents, en lutte contre les mêmes défis lancés à leur identité, leur intégrité culturelle et leur bien-être physique. Juifs, Noirs et Italiens ne pouvaient pas pénétrer des secteurs importants de l'économie américaine et se heurtaient aux mêmes systèmes d'exclusion mis en place par les barons de l'industrie et de la finance. On trouve chez Carey McWilliams une fine analyse des Juifs qui montre comment, du fait de la discrimination, ils tendirent à se lancer dans de nouvelles affaires à haut risque et périphériques qui manquaient totalement de pouvoir social comme de prestige [17]. Ces affaires n'en étaient pas moins sujettes aux caprices et aux extorsions de fonds des diverses structures de pouvoir local. Il ne fait pas de doute qu'on pourrait tirer les mêmes conclusions en ce qui concerne les deux autres groupes ethniques. Le chapitre V décrit les milieux musicaux comme les attitudes musicales que partagèrent ces factions apparemment sans lien entre elles et qui facilitèrent l'entrée des *racketeers* étrangers dans le « *business* » des *jazz clubs*. Historiquement, la palme pour ces premières rencontres revient à La Nouvelle-Orléans.

Au même titre que ces tyrans princiers dont le mécénat envers les peintres et les sculpteurs favorisa l'avènement de la Renaissance, les *mobsters* italiens et juifs favorisèrent le développement du jazz en introduisant dans le système leurs codes non écrits, leurs motivations ambitieuses, leur intérêt personnel et leur imagination. Le chapitre VI donne la parole à ces hommes et essaie de les comprendre. Il montre comment ils apportèrent l'ordre dans le milieu des *night-clubs*, comment ce

changement fut très bénéfique aux musiciens, et comment les gangsters furent affectés par le contact avec des artistes noirs. La question se pose aussi de savoir pourquoi les gangsters choisirent d'investir dans les *night-clubs*. C'est qu'ils ressentaient très fort l'attrait du jazz, beaucoup plus fort, à coup sûr, que ne le laisse supposer la raison avancée par un malfrat au guitariste Eddie Condon pour expliquer pourquoi il écoutait cette musique : « Ça a du nerf et ça ne me donne pas envie de m'attendrir. »

Le chapitre VII met l'accent sur les parts de violence et de bienveillance qui sous-tendaient les rapports entre gangsters et musiciens. Mon opinion est que cette dernière jouait un rôle beaucoup plus important. La bienveillance avait une part bien plus évidente que la violence et le danger dans la vie personnelle des musiciens et n'était pas aussi relative que semble le suggérer Bud Freeman :

> Il (ce gangster patron de *night-club*) me prit par les épaules et me dit : « Buddy, n'aie peur de personne dans cette boîte, parce que personne ne te fera du mal à moins d'être payé pour [18]. »

Quelles qu'aient été les tendances criminelles de leurs employeurs, rares furent les *jazzmen* qui en pâtirent de façon significative, et très rares ceux qui durent accomplir des actes répréhensibles à l'instigation de leurs protecteurs. De nombreuses années passées dans la rue comme dans les culs-de-sac de la vie avaient appris aux musiciens à deviner les situations dangereuses avant d'y barboter trop profondément. Le chapitre VII examine aussi plusieurs importants effets secondaires du soutien apporté au jazz par les *mobsters*.

Pour les deux groupes — gangsters et musiciens — le nadir économique arriva avec les années trente, avec la grande crise économique qui affecta la vie nocturne. Cette époque fut aussi un temps de réformisme et d'assauts juridiques lancés contre les gangs par des politiciens ambitieux. Pourtant, malgré cela, les musiciens parvinrent à éviter les pires séismes de la crise. Cela est

dû au fait que quelques gangs, principalement ceux qui s'activaient à Kansas City, voulaient garder le jazz vivant, politique qui apporta une certaine prospérité à quelques heureux élus. Mais pour ce faire, il fallut que les gangsters réduisent leurs ambitions afin d'éviter de devenir la cible des commissions d'enquête du congrès à la recherche de boucs émissaires pour apaiser un public courroucé. En conséquence, la plupart des gangsters fuirent les métropoles de l'Est pour éviter un stress fatal et s'installèrent en province. Leur départ créa un vide impossible à combler, dans la mesure où aucun autre groupe d'envergure n'émergea pour prendre le relais. Le chapitre VIII s'efforce de renouer ces fils éparpillés d'une époque qui vit les derniers soubresauts de l'impact collectif des gangsters et des artistes de jazz.

Aujourd'hui, le jazz est devenu un hochet pour l'avant-garde, et les masses ont perdu le contact avec lui. Comme me l'a laissé entendre Phoebe Jacobs, cette musique n'est plus dansante, elle a perdu sa gaieté et les musiciens ne prennent plus de plaisir à la jouer. Quand les gangsters s'éclipsèrent, après 1940, poussés hors de la scène par des réformateurs d'inspiration raciste, il ne se trouva pas de remplaçants audacieux en nombre suffisant. La direction d'un *night-club* ne relevait pas seulement de l'entreprise commerciale : c'était un mode de vie, et très peu de patrons de boîte eurent ce don dans les années qui suivirent le départ des gangsters. Ce triste état de choses nous amène au chapitre IX, qui termine ce livre par un regard rapide porté sur les conditions actuelles. De nos jours, les manipulateurs de musique commerciale, qui ne s'intéressent qu'à l'argent et aux enregistrements, ont réduit le jazz aux abois. Les *night-clubs* — les meilleurs endroits pour écouter cette musique — ont fermé régulièrement depuis une quarantaine d'années. Des conglomérats commerciaux impersonnels dominent aujourd'hui le marché, et les musiciens qui ont réussi, tout comme les syndicats, traitent le public avec arrogance. On peut se demander combien de ces facteurs auraient été tolérés par les gangs à leur belle époque. Ceux-ci n'auraient certainement pas mitraillé

l'opposition, mais leur façon personnelle, familiale, d'aborder la question de la présentation de la musique eût amené d'autres solutions. Tout cela, malheureusement, n'est que paroles en l'air. Tout ce que nous savons, c'est que l'argent de la pègre est allé ailleurs, à l'exception d'une toute petite partie réservée au monde du spectacle et du divertissement. Ainsi, le départ des gangsters coïncide avec la fin d'une ère glorieuse pour la musique de jazz, d'une époque où les musiciens exerçaient un contrôle sur leur production tout en entretenant des relations avec leur public comme avec leurs commanditaires, un temps que nous ne pourrons jamais imiter.

À l'exception des biographies écrites par Horatio Alger sur des chefs d'orchestre et des musiciens ayant atteint le succès, et sans parler des discographies de séances d'enregistrement, nous ne possédons que peu d'interprétations sociologiques de cette musique. Rares, en effet, sont les études portant sur le processus créateur du musicien de jazz ou sur sa dépendance absolue vis-à-vis de son environnement social et économique. Cette voie n'est émaillée que de quelques brefs articles publiés dans des revues ésotériques et difficiles à trouver. Les historiens de la musique ont eu tendance à suivre la voie la plus facile, en se concentrant sur le musicien dans son propre milieu et en tenant pour acquis qu'un faisceau d'associations — principalement avec d'autres musiciens — a influé sur son développement. Il va sans dire que les liens avec des personnages du milieu — pour le meilleur ou pour le pire — sont invariablement omis. Cependant, aller à l'encontre de ce mouvement, c'est se préparer à trouver devant soi des regards vides et des portes fermées. Russ Sanjek m'avait mis en garde, avec raison, comme je devais m'en apercevoir : les grands fans comme les spécialistes allaient catégoriquement refuser de discuter de sujets sociologiques peu ragoûtants avec un profane, car il n'était pas de leur intérêt de laver le linge sale en public. Je n'ai donc pas pu découvrir exactement la nature des informations qu'ils détenaient par-devers eux, car beaucoup

m'envoyèrent promener quand le moment fut venu pour moi de commencer à mener des interviews. Certains m'ont dit que les gangsters avaient aidé la musique de jazz bien qu'ils aient été « des personnages déplaisants à connaître ». On ne me dit pas en quoi ils étaient déplaisants, me laissant libre de tirer des conclusions stéréotypées. Mais en l'absence d'éléments substantiels me permettant de transformer ces allégations en faits irréfutables, je n'étais pas prêt à accepter sans examen ces déclarations.

De temps à autre, mes efforts furent récompensés, comme, par exemple, lorsque le célèbre auteur Ralph Gleason m'écrivit que les *mobsters* étaient en effet très liés aux musiciens de jazz. Malheureusement, pour Gleason, « les détails étaient confus ». Désireux de dissiper cette confusion, je demandai conseil et me mis à lire entre les lignes des biographies, à éplucher les notes en bas de page des communications savantes et, dans l'ensemble, à ne pas tenir compte des mises en garde de Donald R. Cressey, selon qui il était parfaitement futile de chercher des informations au sujet des *racketeers*, de leurs activités et de leurs prises de position [19].

La source d'informations la plus évidente ne me rendit pas la tâche plus facile. Les musiciens, en effet, souscrivent à un code consacré par l'usage, selon lequel tout investigateur non invité ne peut être qu'un agent du fisc ou un colporteur d'histoires à sensation. Pour mieux me remettre à ma place, ils me donnèrent des bribes d'information généralement enveloppées dans le mythe et le mystère. J'en fus attristé, car je savais qu'une grande partie de ce que je voulais connaître dans l'intérêt de la recherche serait tôt ou tard enterrée avec eux. Même quand un musicien cédait du terrain, il évitait de se compromettre, comme en témoignent ces aveux évasifs de Duke Ellington :

> Les épisodes de l'époque des gangsters étaient toujours des sujets malsains dans la discussion. On me demandait si je connaissais Un tel. « Absolument pas ! répondais-je. Je ne le connais pas. » Mais je les connaissais tous car ils venaient pour la plupart traîner dans les clubs où je me produisais.

Ellington écrivit ces lignes en 1937, à un moment où des explications détaillées auraient pu être fournies sans la moindre crainte de représailles de la part d'hommes morts depuis longtemps. En outre, chaque fois que j'ai essayé de déplacer le sujet vers les distinctions ethniques, j'ai rencontré des visages de marbre. Louis Prima, chef d'orchestre et trompettiste, qualifia mes remarques de « racontars ». Le batteur Shelly Manne s'écria : « Pendant tout le temps que j'ai joué dans la 52e Rue, je ne crois pas avoir rencontré un seul malfrat de haut vol. » Le chef d'orchestre Benny Goodman, lui, « ignorait » l'existence d'une connexion que le cornettiste Jimmy McPartland appelle « inexacte ». Le chef d'orchestre Sy Oliver fut un des rares à offrir enfin une explication partielle à un phénomène auquel font pourtant allusion d'innombrables histoires du jazz :

> J'ai commencé ma vie professionnelle pendant le Prohibition. Mais j'étais alors très jeune et complètement ignorant des aspects sociologiques qui vous intéressent. Je n'ai jamais en connaissance de cause rencontré un *bootlegger* ou un gangster, pas plus que je n'ai jamais eu connaissance d'un lien avec des Juifs ou des Italiens. Je ne veux pas dire par là qu'il n'en était pas ou qu'il n'en est pas ainsi, mais que je n'ai rien remarqué de tel.

Le silence est la meilleure des sécurités ? Ne touchons pas aux vestiges de la respectabilité ? Crainte du passé ? Quoi qu'il en soit, mes interlocuteurs semblaient être fort peu curieux du passé et souhaiter le laisser en paix. Ces réactions semblaient parfois avoir pour but de me faire abandonner mes investigations.

Par bonheur, on ne m'a pas toujours mis sur la mauvaise piste. Une dizaine de musiciens environ acceptèrent ma façon de voir, bien que sans faire de commentaires et en ayant l'air de considérer ces rapports comme une curiosité historique. Seul le chef d'orchestre Turk Murphy consentit à admettre que quelques *mobsters* étaient toujours bien retranchés dans certains aspects du *business* du jazz qu'ils connaissaient depuis longtemps. Ma bonne fortune m'amena enfin à tomber sur trois

hommes et une femme qui m'aidèrent à arrondir certains angles de mon analyse. Trois d'entre eux ont déjà été mentionnés au passage : « Angelo », le gentleman sicilien, Sam Cohen, un musicien de jazz qui joua très longtemps, dans les années cinquante et soixante, dans des établissements de La Nouvelle-Orléans et de Chicago appartenant à des gangsters, et Ruth Spanier, qui conserve un souvenir très vif des joyeux moments qu'elle connut avec des *racketeers* de Chicago à la fin des années vingt. Mon dernier expert est un batteur de Boston, Tom Hall, dont les informations, bien que clairsemées, jettent quelque lumière sur la distinction entre les clubs tenus par des Irlandais et ceux qui appartenaient à des Juifs ou des Italiens, particulièrement dans le Nord-Est. J'ai introduit leurs commentaires çà et là dans mon texte aux endroits qui convenaient, et j'espère qu'ils illuminent certains points que j'essaie de développer. Ils m'ont été d'autant plus utiles que les autres sources se prêtant à la recherche se révélèrent très limitées. La bibliothèque de jazz de l'université de Tulane n'a livré que deux pages d'informations hors d'une abondante documentation. Quant aux bibliothèques de la Chicago Historical Association (« Association pour l'histoire de Chicago ») et de l'université Rutgers, elles ne m'ont pas fait avancer d'un pas.

Une dernière source est apparue en chemin, et je l'ai utilisée parcimonieusement. La fiction contemporaine représentée par les romans policiers stéréotypés m'a fourni quelques bribes d'informations que j'ai utilisées lorsque j'ai pu vérifier ailleurs leur authenticité. Mon propos était d'établir des détails pouvant être authentifiés et corroborés par des sources non fictionnelles. Je me suis dit que des auteurs ayant peut-être connu intimement des *racketeers* pouvaient nous apporter des commentaires utiles. Je ne crois pas m'être trompé en la matière.

Tout art a connu, ne serait-ce que très brièvement, des associations salissantes. Si l'histoire de l'art nous enseigne quelque chose, c'est que les réactions immédiates du public à de nouvelles formes esthétiques ont souvent été sévères et hostiles, et

qu'elles ont poussé l'artiste dans les bras de personnages douteux capables d'assurer sa survie. En fait, on pourrait fort bien contempler avec horreur d'innombrables œuvres d'art de la période baroque qui, en l'absence d'une telle clientèle, n'eussent jamais été commandées ou présentées au public. Dans le cas de la musique de jazz, les fautes et les associations du passé — dans la mesure où l'on peut vérifier leur authenticité — trouvent leur origine moins dans le contenu de la musique ou les façons d'être des hommes que dans un climat social et économique qui rendait virtuellement impossible une écoute respectueuse des artistes noirs [20].

Au cours de son histoire, l'Amérique a humilié et dénigré ses cultures ethniques. L'ironie du sort veut pourtant que, sans ces groupes, cela même qui est considéré comme typiquement américain — en ce qui concerne cette étude, l'art du jazz — se serait irrémédiablement perdu dans les culs-de-sac du temps. Sans les alliés juifs et siciliens du musicien noir, si méprisables paraissent-ils, le jazz n'aurait jamais acquis la résistance cruciale qui lui permit d'évoluer. Aujourd'hui, la scène a changé. Pour le musicien noir, l'existence est revenue à son point de départ. Aliéné et sous-subventionné, sa position ressemble à celle de ses prédécesseurs d'avant l'avènement des *racketeers*. Le monde actuel du spectacle et du divertissement, que je trouve à la fois aride et dépourvu d'imagination, ne fait que refléter la sauvagerie affairiste correspondante créée par le départ des mécènes de la pègre.

II

Au sommet de leur forme

L'historien du jazz Rudi Blesch nous rappelle que le public a commencé à prendre sérieusement conscience de l'existence du jazz dans les années vingt, à l'époque où les *mobsters* eux-mêmes étaient au tout premier plan de l'actualité et au sommet de leur forme. Cette période offre donc, semble-t-il, un point de départ approprié pour l'étude des scandaleux rapports entre les artistes de jazz et la pègre. Si l'on en juge d'après les récits des contemporains, nous savons que les années vingt furent une période gaie et scintillante pour les dancings, les cabarets de jazz et leurs animateurs. Quantité de *night-clubs* poussaient comme des champignons et on y jouait toutes les nuits devant des salles combles. Si l'on applique les critères de décoration d'intérieur du sociologue Robert Sommer, ces établissements étaient décorés exactement comme il le fallait pour attirer et émerveiller un public jeune et difficile, et lui offrir un abri relativement sûr. La Commission des Quatorze elle-même, une instance réformatrice qui mena une enquête sur 157 *night-clubs* à New York en 1928, en tira la conclusion que l'intérieur des clubs s'était considérablement amélioré depuis une enquête analogue menée en 1902.

Quoi qu'il en soit, tout le monde dansait sur des rythmes de jazz sous l'égide des gangsters. Dès mars 1917, une revue du spectacle, *Variety*, commentait en ces termes le glissement des goûts du grand public :

La musique joue un rôle de plus en plus puissant et prometteur dans l'attirance qu'exercent les cabarets. Ce que veulent les danseurs, et même ceux qui ne dansent pas, c'est de la musique qui « swingue » (*swinging music*). En fin de matinée, les « jazzeurs » (*jazzers*) vont au travail et les danseurs prennent possession de la piste pour y rester jusqu'à ce qu'ils s'écroulent, si l'orchestre continue à jouer.

Les romans de l'époque reflètent cette surexcitation :

Elle écoutait le jazz-band caché pour l'instant derrière la masse des danseurs qui se déplaçaient en lignes entrelacées avec une certaine entité, une certaine unité malgré la différence d'aspect et d'état d'esprit des couples. Ils formaient une grande molécule d'électrons et de protons dont chacun était tout un univers de mystérieuses énergies électriques.

Un escalier tapissé de rouge menait au sous-sol de l'élégant club de l'East Side. D'en bas provenait le gémissement plaintif d'un orchestre au battement régulier recouvert des voix discordantes de nombreux fêtards. La vaste pièce était bondée de clients assis par groupes à des tables, à l'exception, au centre, d'un ovale de chêne ciré réservé aux danseurs. Au mur du fond, sur une estrade basse, des garçons au visage pâle et vieilli soufflaient et grattaient le rituel du jazz sur leurs cordes et leurs cuivres [1].

Selon une étude de 1925, plus de quatorze pour cent des hommes et dix pour cent des femmes de Manhattan fréquentaient des dancings et des cabarets trois fois par semaine, et le nombre des dancings avait augmenté de soixante pour cent par rapport à quelques années auparavant [2]. À ces chiffres, le professeur Cressey ajoute un pourcentage de six pour cent de la population masculine adulte fréquentant les plus de cent *taxi-dance halls* répartis dans Manhattan et Brooklyn *. D'après les critères d'aujourd'hui, de tels chiffres témoignent avec force de l'ampleur du phénomène. En ce qui concerne le reste du pays, les indicateurs de l'époque sont beaucoup moins précis, mais ils

* *Taxi-dance halls* : établissements où les hommes seuls pouvaient danser avec des *taxi-girls*, qu'on payait à la danse. (*N.d.T.*)

montrent quand même une augmentation de la vie nocturne pour la plupart des grandes villes.

En 1920, il existait dans la seule ville de New York 500 dancings. Au cours des cinq années suivantes, au sommet de la vague des cabarets de jazz, 800 licences supplémentaires furent délivrées. En outre, selon les sources, les estimations en ce qui concerne les établissements non licenciés, débits clandestins et cabarets borgnes varient de 5 000 à 100 000. Dans son guide intime du New York nocturne de 1931, Rian James compte 764 dancings et 150 *night-clubs* « de bonne réputation » pour les seules municipalités de Manhattan et Harlem, chiffre impressionnant si peu de temps après le krach de la Bourse. Un imprésario de *night-clubs*, Nils T. Granlund, estimait que le quartier de Broadway représentait à lui seul vingt pour cent des établissements nocturnes, le reste étant réparti entre le Lower East Side, Greenwich Village et Harlem. Dans le cas de Harlem, un secteur alors plus riche en clubs de jazz qu'il ne le sera jamais plus, la majorité de la population noire adulte y fréquentait des lieux de voisinage, licites ou autres, représentant au moins 500 établissements appartenant à des Noirs, ayant pignon sur rue et ouverts à tous [3]. Toutefois, il ne s'agit ici que d'estimations.

Éreinté par des semaines de travail de cinquante-quatre et soixante heures, le public des classes inférieures n'avait jamais eu sous la main une telle possibilité de choix musicaux et de distractions. Les boîtes restaient ouvertes à toute heure, accueillant tous les métiers, répondant à tous les goûts et offrant toutes les tentations. Quels que fussent ses horaires de travail, le client était au moins sûr de trouver une de ces petites caves conviviales que des censeurs aigris appelaient « des égouts capitonnés », où échapper à ses soucis et se laisser aller. Tandis que, pour la première fois dans l'histoire, les auditeurs et les danseurs des classes moyennes se voyaient offrir toute la gamme des divertissements nocturnes. Il suffisait de se mettre en chasse un instant : d'innombrables établissements consa-

crés à la nouvelle passion pour la danse vous attendaient. Quant aux riches, qui ont toujours pu s'offrir des distractions, ils n'avaient que l'embarras du choix.

Devant l'afflux de la demande, bien des patrons de boîte de nuit, joueurs dans l'âme, prirent le risque d'investir dans l'innovation musicale et la décoration d'intérieur. En gros, leur intention était de relever le niveau jusque-là médiocre des programmes d'attractions. Après 1920, les cabarets se mirent à offrir à leur clientèle des spectacles cohérents et vivement menés, avec une précision dans la direction et la chorégraphie qui n'avait jamais été vue auparavant.

Le dernier cri en matière de brillantes couleurs Art Déco s'étalait sur les murs de clubs, des sculptures grandeur nature prenaient des poses bizarres, et des motifs futuristes couvraient de leur éclat murs et plafonds. Les peintures murales et les appliques prirent des dimensions recherchées et des décorations originales ornèrent les rideaux de scène. On peut d'ailleurs en voir de nos jours dans le fond de certaines photos d'orchestres de jazz prises alors. On attirait aussi le public à l'aide de dispositifs technologiques. Ainsi, à Chicago, le cabaret *Dreamland* révolutionna les pistes de danse en y implantant des centaines de petits points lumineux qui éclairaient une surface autour des pieds des danseurs. À New York, le *Murray's* innova avec une piste tournante. Et *l'International Casino* de Manhattan fut le premier à superposer plusieurs bars auxquels les clients accédaient par un escalier mécanique. Ce ne sont là que quelques-unes des améliorations imaginées par les gangsters.

Le *jazz club* typique de l'époque était une cave d'une ou deux pièces enfumées, avec une estrade à un bout pour l'orchestre, un petit espace pour la danse entouré de tables bancales et, le long d'un des murs, un bar flanqué de tabourets où les consommations étaient censées coûter moins cher. La plupart des clubs affichaient un motif décoratif qui leur servait de logo pour tout le temps, long ou court, qu'ils restaient en activité. Le service était plus ou moins onéreux, et le couvert était généralement

payant, afin de permettre au club de rémunérer l'orchestre et les artistes de la revue. La plupart des clients apportaient leur propre alcool, ce qui réduisait d'autant les bénéfices potentiels de la boîte.

Afin de remédier à ce manque à gagner, les clubs faisaient payer des prix scandaleux pour une carafe d'eau avec des verres, ou des boissons gazeuses. Dans certains établissements, la vente de stupéfiants, qui était alors relativement tolérée, aidait à faire rentrer de l'argent dans la caisse. Un couple résolu à ne pas regarder à la dépense pouvait raisonnablement s'attendre à dépenser deux cent cinquante dollars (à peu près quatre fois plus en argent actuel) en notes et en pourboires pour une seule soirée de plaisirs musicaux le long du South Side de Chicago.

Pour le musicien de jazz, c'était la belle vie. Dès 1920, non seulement de nombreux clubs offraient de la musique de jazz en attraction, mais on voyait apparaître une spécialisation d'un club à l'autre. Certains semblaient ne souhaiter présenter que de la musique hot de style Nouvelle-Orléans, tandis que d'autres s'agrandissaient pour devenir de véritables cabarets de jazz, élégants et sophistiqués, tel l'*Apex Club* de Chicago, propriété de la pègre, où Jimmy Noone se produisit de 1927 à 1929 avec son orchestre, qui comprenait Earl Hines au piano.

Les orchestres devaient jouer du jazz *hot*, mais aussi des *slows* langoureux, et accompagner le spectacle et les danseurs sur scène. Wellman Braud, le bassiste du Creole Band qui jouait au *Deluxe*, rendez-vous intime des gangsters de Chicago, se rappelle la surexcitation et l'adulation qui régnaient alors :

> On ouvrait tous les soirs à huit heures, et à dix heures il n'y avait plus de places, même debout. Quand j'arrivais dans la rue, les gens disaient : « Voilà le gratteur de basse du jazz-band [4] ! »

Pour les *jazzmen*, les possibilités d'emploi étaient inouïes. Lyle estime à douze mille le nombre de boîtes de nuit crachant leur musique sur le trottoir dans le secteur de Chicago en 1922, et ce chiffre devait doubler dans les quatre années suivantes.

Les musiciens gardent de cette époque d'agréables souvenirs. Le trompettiste Rex Stewart se rappelle que « durant les années vingt, les musiciens se la coulaient si douce qu'on pouvait se faire virer à onze heures du soir et se retrouver à minuit en train de jouer dans un autre orchestre ». C'était une époque où, selon le pianiste de Kansas City Paul Baker, « il suffisait de deux musiciens pour attirer une foule ». Omer Simeon, clarinettiste de Freddie Keppard, soupire : « Ah ! C'était le bon temps [5]. » Duke Ellington brosse une image pittoresque des effets d'une telle demande sur le *jazzman* moyen :

> Les assommoirs des gangsters étaient tout le temps ouverts, et il n'existait pas de règlements restrictifs en matière d'heures de fermeture. Personne n'allait se coucher la nuit, et vers trois ou quatre heures du matin, on pouvait voir des tas de musiciens qui faisaient le tour des boîtes avec leurs instruments [6].

Des entretiens avec des musiciens de jazz du Sud relativement âgés indiquent qu'ils appréciaient vivement les environnements sympathiques dans lesquels ils pratiquaient leur art, et qu'ils considéraient la façon dont on les traitait et les innovations créatrices de la direction comme plus importantes que le simple fait d'être très bien rémunérés ou la possibilité de jouer dans des établissements « légitimes », c'est-à-dire n'étant pas sous la coupe de la pègre [7]. Néanmoins, l'argent comptait, et les musiciens plus jeunes reconnaissaient son importance dans l'amélioration de leur statut social. Ils eurent la chance de connaître une belle époque, une époque où, dans les établissements de luxe, salaires et pourboires pouvaient peser lourd. L'exemple de l'*Original Dixieland Jazz Band* montre bien comment les gains d'un groupe qui avait de la chance pouvaient se multiplier du jour au lendemain. Ayant commencé à vingt-cinq dollars par semaine et par tête dans un petit club indépendant mais mal situé de Chicago, ses musiciens gagnèrent bientôt cent cinquante dollars après avoir joué au *Casino Gardens*, établissement appartenant à des *mobsters*, pour grimper encore, avec

l'aide du parrainage des gangsters, à mille dollars hebdomadaires par tête lorsqu'ils arrivèrent à New York en 1922 [8]. D'autres groupes réalisèrent des gains semblables.

Il est évident que l'un des facteurs de promotion fut l'arrivée de jeunes gangsters fraîchement immigrés qui, débordant d'énergie et d'ambition, commencèrent à s'introduire dans le milieu du spectacle. Dans le tourbillon de l'époque, il n'est pas surprenant que nombre de musiciens qui devaient par la suite devenir célèbres n'aient guère eu plus de vingt ans. Plus important encore, les gangsters en activité qui jouèrent un grand rôle dans la promotion de cette musique étaient eux aussi très jeunes. Quelques exemples devraient suffire : en 1925, Legs Diamond avait vingt-neuf ans, Louis Lepke et Vito Genovese en avaient vingt-huit, Al Capone vingt-six, et Carlo Gambino comme Meyer Lansky venaient de fêter leur vingt-troisième anniversaire. Quant à Ralph Capone (le frère cadet d'Al), il était encore un adolescent. Prêts à affronter leurs aînés, maîtres de la vie nocturne jusqu'alors, ces joueurs invétérés transformèrent complètement celle-ci en y injectant de nouvelles valeurs et en assumant de grands risques. À la suite de la loi de 1919 prohibant la vente d'alcool dans les lieux publics, ces hommes, et bien d'autres comme eux, mirent au service du public leurs techniques peu orthodoxes au moment même où les restaurants et les *saloons*, jusqu'alors employeurs traditionnels d'un petit nombre d'artistes, se mirent à fermer leurs établissements dispensateurs d'alcool.

Selon Durante, les nouveaux venus en donnaient beaucoup plus au public pour son argent. C'est ce que semble confirmer une comparaison des estimations de coûts, telle qu'on peut la trouver dans l'étude de George Rector sur le commerce de la restauration avant 1920. Quelle qu'ait été la cause de ce phénomène — énergie juvénile, mobilité et prospérité d'après-guerre, ennui, foi des immigrants dans la vie de la cité — New York et Chicago, sous l'impulsion d'hommes taillés dans le même matériel d'immigration, agirent comme deux phares

jumeaux pour montrer au reste du pays comment celui-ci devrait se comporter la nuit pendant les deux décennies à venir. Dans ce processus, une partie plus importante que jamais de la population urbaine se vit offrir du bon temps.

Ce chapitre n'a pas la prétention de décrire en détail une période aussi vaste que celle des années vingt, avec ses retombées de jazz en divers coins de l'Amérique urbaine. Il y a d'ailleurs autant de livres sur ce sujet que de notes dans un chorus de Charlie Parker. J'espère seulement attirer l'attention sur certains liens qui existaient à l'époque entre les deux principaux groupes qui font l'objet de cette étude, et sur la façon selon laquelle ces liens ont exercé une influence sur la vie nocturne des clubs. Pour les musiciens de jazz, cette période fut la plus lucrative et la plus agréable de toutes celles qu'ils connaîtraient jamais collectivement. En retour, ils offrirent à leurs employeurs comme au public de nombreuses heures d'excitation musicale d'une telle tension que les historiens ont appelé cette période comme « l'âge du jazz ». Il fallut attendre les années trente pour que la situation se dégrade et que la popularité de cette musique fléchisse.

Dans ses meilleurs jours, et sous une direction avisée, le jazz des *night-clubs* envahit des quartiers entiers en s'allongeant comme les doigts d'une main tendue. Aujourd'hui, par contraste, on trouve çà et là un club qui survit sous une forme terne et modifiée en appliquant une politique musicale dans laquelle le jazz entre au programme dans une proportion aussi congrue que celle de l'alcool dans les cocktails servis.

Chicago

Depuis le début du siècle, un courant ténu mais ininterrompu de musiciens de jazz avait été amené à Chicago par les voies fluviales — des musiciens qui laissaient derrière eux le bassin du Delta. Du fait du racisme et du conservatisme musical

qui régnaient à Chicago, leur impact initial fut mince. Les artistes noirs n'étaient tolérés que dans les foires ou au coin des rues dans les bas quartiers, et ils se produisaient pour quelques sous. Cependant, vers la fin de la guerre, en 1918, ce filet prit les proportions d'une véritable rivière qui mêla ses eaux à celles d'autres migrants malheureux fuyant le Sud.

L'historien du jazz Frederic Ramsey estime qu'au moins quarante importants artistes de jazz de La Nouvelle-Orléans avaient atteint Chicago dès 1914. Avec un nombre accru de Juifs et d'Italiens s'immisçant dans le *business* des *night-clubs*, ce nombre se multiplia vite. Le phénomène se passa en même temps à La Nouvelle-Orléans et à Chicago, ce qui invite à se demander s'il n'existait pas officieusement un canal de communication entre les deux factions permettant d'échanger des informations à propos de tel ou tel groupe prometteur qui serait décidé à quitter son ancrage sudiste pour des emplois mieux rétribués dans les clubs du Nord.

Grâce à l'ascendant d'hommes qui, tel le *racketeer* Al Capone, étaient depuis leur enfance des noctambules impénitents, le jazz bien parrainé acquit la force suffisante pour s'imposer à Chicago. Earl Hines se souvient affectueusement de Capone :

> « Scarface » (« le Balafré ») s'entendait bien avec les musiciens. Il aimait arriver dans un club avec sa bande et demander ses morceaux favoris à l'orchestre. Il était très généreux, avec des pourboires de cent dollars [9].

Le biographe de Capone, John Kobler, décrit celui-ci comme un homme qui « buvait du whiskey dans une tasse à thé et était fidèle aux musiciens qu'il aimait, allant les écouter deux ou trois fois par semaine ». En compagnie de ses séides, il aimait se rendre au *Four Deuces Club*, dans State Street, une petite boîte crasseuse où les musiciens se retrouvaient à l'aube pour des *jam sessions*.

Selon Allsop, Capone savait très bien reconnaître le bon jazz du mauvais, et il aurait employé et subventionné « la plupart

des premiers *jazzmen* de Chicago. sans le moindre problème [10]». Son respect envers les artistes est à la base d'innombrables anecdotes. Ethel Waters, une chanteuse de jazz très populaire, se rappelle l'avoir vu au début des années trente en compagnie de son frère Ralph et de leur entourage de malfrats, et elle raconte dans son autobiographie ces plaisantes rencontres, au cours desquelles elle estime avoir été traitée « avec du respect, des applaudissements, de la déférence » et avoir été « très bien payée ». Elle fut très surprise quand, en dépit de son jeune âge, ce même groupe l'aida à obtenir un engagement bien rémunéré au *Cotton Club* de New York.

Pendant ces années-là, Chicago fut une ville merveilleuse. Un grand habitué des *night-clubs*, Leo Walker, rapporte qu'en 1925, Chicago et sa banlieue faisaient travailler régulièrement autant, sinon plus, d'orchestres noirs qu'aucune autre grande ville américaine à l'exception de New York. Des orchestres tels que ceux de Sammy Stewart, Al Wynn et ses *Paradise Cafe Night Owls*, Tig Chambers, Johnny Dodds, Joe Jordan et ses *Sharps and Flats*, Bernie Young et Bobby Williams gagnaient leur pain quotidien dans des établissements appartenant à des gangsters. Il en allait de même pour Charles Elgar, King Oliver, Carroll Dickerson, les *Jimmy Wade's Syncopaters* (orchestre employé fidèlement par le *Fountain Inn* depuis 1912), Earl Hines, Dave Peyton, Punch Miller et John Wycliffe. Parmi les orchestres blancs parrainés par la pègre, on peut citer les *New Orleans Rhythm Kings*, Coon-Saunders, les *Blue Friars*, le groupe de George Brunis au *Valentino Inn*, Isham Jones, Art Kassell et les *Chicago Rhythm Kings* de Ben Pollack.

State Street était émaillée de clubs et de cabarets appartenant à des Siciliens qui donnaient le ton, avec pas moins d'une douzaine d'établissements rivaux offrant au public le dernier cri en matière de revues et de jazz-bands. Déambulant dans cette artère en 1918, l'écrivain noir Langston Hughes fut ébloui par son atmosphère de bazar :

> Une rue noire grouillante, avec des salles de spectacle, des restaurants et des cabarets bondés, une agitation vingt-quatre heures sur vingt-quatre. À minuit, c'était comme en plein jour. Impossible de trouver un logement décent. Les profiteurs, les apaches et les gangsters avaient pignon sur rue.

Eddie Condon se rappelle qu'à minuit, « il y avait tant de musique dans l'air de State Street que si on tenait à bout de bras un instrument, la brise le faisait vibrer ». « En ce qui concerne le jazz, dit un autre artiste, ce sont les pires boîtes de State Street qui ont toujours eu la meilleure musique [11]. » On voyait même des musiciens amateurs qui se tenaient devant le podium de l'orchestre pour participer à la frénésie. Le bohème Elliot Paul assure que bien des patrons de club fermaient les yeux et laissaient entrer des musiciens d'âge mineur, et qu'ils leur faisaient cadeau du couvert comme des boissons, leur offrant ainsi en quelque sorte une bourse pour aider à l'éclosion de leur jeune talent.

Les policiers et les édiles mettaient très rarement les pieds dans ces établissements, si ce n'est, en dehors du service, comme clients. Propriété des gangsters, le *Sunset Cafe*, connu comme « la crème des clubs *chicagoans* », était tellement apprécié des policiers et des fonctionnaires qu'on y servit ouvertement de l'alcool pendant des années sans aucune crainte de descente de police. Sa somptueuse revue présentait les meilleurs numéros noirs qu'on pût trouver, et l'on dit qu'il s'y dépensa plus d'argent pour les spectacles qu'au fameux *Cotton Club* de New York.

Les danseurs y étaient intrigués par l'atmosphère. Juste au-dessus d'eux, une énorme boule de cristal leur envoyait des milliers de particules de lumière colorée. Tout autour, des feuilles d'érable artificielles créaient une intime ambiance sylvestre. Pendant plusieurs années, l'orchestre de Louis Armstrong y régna en maître. Pendant son long engagement, la capacité d'accueil maximale de l'établissement — six cents clients — était atteinte longtemps avant minuit, heure à laquelle le spec-

tacle proprement dit commençait, avec l'orchestre qui présentait les derniers venus parmi les pas de danse. On dit que Joe Glaser, l'imprésario de Louis, sans regarder à la dépense, engagea l'orchestre Sammy Stewart, de Columbus, Ohio, à trois mille six cents dollars par semaine, uniquement pour accompagner Armstrong dans ses concours de charleston du vendredi, attractions très originales et très appréciées. On doit aussi à Glaser un des inoubliables combats d'orchestres de l'époque, lorsqu'il opposa à l'orchestre en titre, celui d'Armstrong, le groupe tout aussi excitant de Fletcher Henderson, venu de New York en 1927, événement qui nécessita une modification complète de l'intérieur de l'établissement en vue de faire de la place pour une foule accrue.

Autre club populaire appartenant aux gangsters, le *Lincoln Gardens* était un gouffre caverneux situé dans la Black Belt, la ceinture noire de Chicago. Armstrong lui-même fut impressionné par le nombre et la variété des artistes présentés dans des numéros d'attraction aux côtés de l'orchestre de King Oliver après 1922. Le *Lincoln Gardens* se flattait de pouvoir offrir mille places assises à sa clientèle, dans un cadre confortable, et il disposait en outre d'un pavillon de danse en plein air particulièrement apprécié par les nuits d'été chaudes et humides de Chicago. Le club se reconnaissait facilement de la rue à son immense banne de toile qui s'étendait sur toute la longueur d'un pâté de maisons et sur toute la largeur du trottoir, et qui annonçait aux passants les noms des orchestres. Comme beaucoup de clubs qui avaient été des théâtres avant la guerre, le *Gardens* disposait d'un balcon où s'entassaient des musiciens amateurs déchaînés qui hurlaient leurs encouragements aux musiciens sur la scène. Selon une autorité,

> on voyait souvent King Oliver regarder au loin la mer des danseurs, par-dessus un cercle d'une cinquantaine de jeunes et insolents musiciens qui se pressaient devant l'estrade en essayant de se rappeler chaque note qu'il jouait [12].

Mais on pouvait trouver partout ailleurs des boîtes appartenant à des *mobsters* ou dirigées par des prête-noms. Le sociologue Harvey W. Zorbaugh, qui a étudié un secteur de cinq *blocks* de North Clark Street, au cœur du quartier des boîtes de nuit, remarque le nombre important de clubs de jazz appartenant à des gangsters. Un autre endroit de choix se trouvait à l'angle de la 35e Rue et de Calumet. Au milieu des années vingt, ce carrefour se disait La Mecque du jazz en Amérique. Cette prétention reposait sur la présence d'Armstrong au *Sunset Cafe*, de Jimmy Noone au *Nest* et de King Oliver au *Plantation*, trois boîtes qui appartenaient à des personnages de la pègre. « La bataille entre les orchestres était si bruyante, se rappelle Buck Washington, le pianiste d'Armstrong, que les gens du voisinage ouvraient leurs fenêtres pour laisser entrer cette musique excitante [13]. »

Non loin de là se trouvait le *Three Deuces*, lieu de rendez-vous de la pègre, où des *jam sessions* animées principalement par des musiciens blancs se déroulaient dans une cave mal éclairée. « Les gens qui venaient là, dit Benny Goodman, avaient un talent fou [14]. » Autre club de la pègre, le *Friar's Inn* était une cave avec des tables sans nappes, des sièges en similicuir, mais de la nourriture et des millionnaires en abondance. Ruth Spanier garde un souvenir très précis de cette boîte : « Quelle puanteur », dit-elle. Ce cabaret se flattait de l'ambiance endiablée et joyeuse créée par les musiciens, ainsi que d'avoir une clientèle suffisante pour justifier la présence de trois orchestres se relayant de trois heures de l'après-midi à six heures du matin.

Parmi les autres établissements ouverts à tous, il faut citer le *Panama Club*, le *Fiume's*, le *Fountain Inn*, le *Sparkling Inn*, le *Derby*, l'*Erie Cafe*, le *606 Club*, le *Poodle Dog*, l'*Elite 1* et l'*Elite 2* (tous deux appartenant à des gangsters noirs), le *Deluxe Cafe*, le *Rainbow Cafe*, le *Midway Gardens* (dont Ruth Spanier se rappelle la belle architecture gothique qui rivalisait selon elle avec certains bâtiments de l'université de Chicago), le *Midnight Frolics*, le *My Cellar*, le *Valentino Inn* et le *Royal Garden* où jusqu'à mille clients pouvaient voir une dizaine de numéros pleins de vie. Il

y avait aussi le *Liberty Inn*, une des rares boîtes à appartenir encore à des Irlandais. Art Hodes se rappelle les nombreuses et sanglantes bagarres qui y avaient lieu, auxquelles participaient les membres du clan McGovern, qui dirigeait la boîte. On y employait uniquement des orchestres blancs, et les consommations étaient pratiquement gratuites pour le personnel [15]. Nombre de ces boîtes étaient difficiles à dénicher. Le *Charlie's*, par exemple, se trouvait dans un vieux bâtiment situé dans un quartier démoli. Une fois à l'intérieur, toutefois, le client trouvait un décor très luxueux, un restaurant de premier choix, un immense bar magnifiquement ciré, de belles décorations murales, une piste de danse, et l'attraction principale : le *Bud Freeman-Dave Tough Quintet*.

Les gangsters utilisaient ces boîtes comme des lieux de rendez-vous et, avec l'aide de leurs assistants, ils engageaient des formations de jazz auxquelles ils demandaient de faire une musique pleine de vie. En retour, ils donnaient aux *jazzmen* la possibilité d'apprendre les trucs du métier et leur enseignaient l'art de servir la musique qui convenait selon la clientèle particulière de chaque club. Il n'est pas important pour l'instant de savoir pourquoi ils agirent ainsi, ni à quoi cette musique servait de façade : on discutera ces sujets plus tard. Il suffit de savoir que les musiciens qui apprenaient bien leur leçon pouvaient s'attendre à être pistonnés par ces hommes, dont l'influence était souvent considérable. Le fait que les gangsters aient été à la fois des actionnaires, des clients réguliers, des fournisseurs d'alcool, ou qu'ils aient eu des liens étroits avec la direction des établissements et des contacts jusque dans des endroits lointains, tout cela concourait à l'existence de réseaux non officiels permettant des rapports entre les patrons de boîte qui pouvaient offrir des engagements et les artistes de jazz. Un homme du calibre de Capone entretenait des rapports avec tant de boîtes de nuit — y compris sa boîte préférée, le *Midnight Frolics* de La Nouvelle-Orléans — que l'engagement d'un orchestre était un jeu d'enfant.

Pour l'historien du jazz qu'est Thomas J. Hennessy, les artistes noirs avaient toutes les raisons du monde d'apprécier le piston et les occasions donnés par les *mobsters* de Chicago. Dans un article, il décrit quatre débouchés possibles pour les *jazzmen* durant ces années : les dancings, les music-halls devenus cinémas, les restaurants et les cabarets — ces derniers seulement promettant du travail régulier et montrant de l'enthousiasme à l'idée d'engager des musiciens noirs. Or, les Siciliens composaient la majorité de ce groupe. Hennessy indique ensuite quelles sont les forces d'opposition : les gangsters irlandais qui possédaient des clubs le long du « Loop » et dans le quartier nord, mais dont l'attitude envers la musique était l'indifférence, pour ne pas dire l'hostilité ; les propriétaires de théâtres, cinémas et restaurants traditionnels, qui tournaient massivement le dos au jazz ; et les dizaines de dancings « respectables », où l'on faisait si peu de cas du jazz que, nous dit Hennessy, « on n'y trouva jamais plus de cinq orchestres noirs ensemble à leurs programmes [16] ».

New York

Si les noctambules étaient nombreux à Chicago, ils étaient innombrables à New York. Une clientèle abondante, plus sophistiquée et plus riche y était attirée vers des clubs encore plus diversifiés. À la différence de Chicago, presque tous les quartiers semblaient capables d'offrir des débouchés au jazz. Les Noirs eux-mêmes étaient géographiquement plus largement répartis qu'à Chicago dès 1910. Si l'on ajoute à cela une plus large couverture par les médias et un meilleur accueil de la part de célébrités plus nombreuses, on comprendra que l'argent ait été dépensé avec prodigalité, amenant ainsi le jazz à un niveau de popularité qui n'a jamais été retrouvé depuis ce temps. À une époque où les *speakeasies* (les bars clandestins) s'ingéniaient à inventer des trucs pour attirer la clientèle — des

bars tournant sur eux-mêmes aux tables équipées de téléphones et aux *kissing rooms* (recoins où l'on pouvait s'embrasser sans retenue) — les cabarets de jazz, eux, se contentaient de vanter « l'érotisme de la musique noire ».

Cet érotisme émanait peut-être d'orchestres locaux tels que ceux de Luis Russell, *Mamie Smith and her Jazz Hounds*, *Lockwood Lewis and his « Oh » Boys*, les *Harlem Rounders*, Duke Ellington, les *Santo Domingo Serenaders*, Sam Wooding, les *Missourians*, Billy Fowler, *Fess Williams and his Royal Flush Orchestra*, Johnny Dunn, Louis Armstrong (après 1928), l'orchestre *bluesy* mais solide de Cecil Scott, Bubber Miley, Don Redman, *Earl Jackson's Musical Champions*, Charlie Johnson, *Cliff Johnson and his Krazy Kats*, Fletcher Henderson, William McKinney et Elmer Snowden. Tous ces groupes jouaient dans des clubs appartenant à la pègre, tout comme leurs analogues blancs, notamment Ted Lewis, *Paul Specht and his Georgians*, Miff Mole et Red Nichols.

Un Harlem entré depuis dans la légende fourmillait alors d'un nombre phénoménal de clubs à prix raisonnables offrant de la musique *hot* aux fans. La chanteuse Lena Horne a ironisé sur l'existence de ces « *shows* ahurissants, chers et extravagants en plein milieu de Harlem ». Robert Sylvester estime que la plupart des cabarets « baissaient leurs prix pour se mettre à la portée de l'homme de la rue ». Le romancier à la mode Carl Van Vechten et sa bande de fêtards n'avaient que cette exhortation à la bouche : « Allons à Harlem », tandis que le journaliste William Dufty comptait les limousines et les visons qui « montaient » vers ces clubs dont Stephen Graham écrivait qu'ils ne dégorgeaient leurs clients que juste avant l'aube.

D'après la presse locale de l'époque, il n'y avait en 1929 pas moins de onze établissements de toute première qualité ouverts aux Noirs comme aux Blancs. (Quel contraste avec aujourd'hui, où seule la version ressuscitée du *Cotton Club* tient l'affiche !) En outre, les amateurs de jazz avaient le choix entre quinze orchestres de premier plan et des centaines de petites

formations engagées à la nuit [17]. Tout comme à Chicago, non seulement la plupart de ces boîtes fonctionnaient avec de l'argent investi par des *mobsters* indépendants — c'est-à-dire n'appartenant pas à un « syndicat du crime » — mais une bonne part de la meilleure musique se trouvait dans les clubs groupés sur une petite surface, pour le plus grand plaisir du client. À Chicago, c'était State Street, à New York c'était la 7e Avenue, telle qu'elle est décrite par Rudolph Fisher dans son roman *The Walls of Jericho* :

> ...un territoire ouvert à une circulation tumultueuse, l'avenue d'un millier d'entreprises. Seventh Avenue est une foire qui dure six nuits, illuminée par les cinémas et les *night-clubs*, frémissante de taxis sur les chapeaux de roues, avec des couples passant d'une soirée privée à un cabaret, des flâneurs désœuvrés à l'affût sur les trottoirs, avec des bouffées de musiques d'origines mystérieuses, des conversations enjouées et de bruyants éclats de rire africains.

Le musicien Volly DeFaut se rappelle un secteur particulièrement actif de la 135e Rue, entre Lenox Avenue et la 5e Avenue, avec le *Rhythm Club*, bien connu pour ses *cutting sessions* (joutes musicales entre deux ou plusieurs musiciens) et appartenant au musicien noir et joueur invétéré Bert Hall, le *Green Parrot*, le *LeRoys*, le *Small's*, le *Sugar Cane Club* (premier club-cave de Harlem à avoir eu des serveurs qui dansaient, club très apprécié des Blancs [18] et le *Edmond's Cellar)*. Autre boîte fameuse : le *Connor's*, une cave que Fisher découvrit en descendant un escalier étroit et raide aux accents de la musique de l'orchestre de Bubber Miley, un club « très vivant et où l'air était moins irrespirable » que dans la plupart des autres [19]. Il y avait aussi la fameuse « *jungle alley* » le long de la 133e Rue, une succession de clubs qui exigeaient à l'entrée des mots de passe et des signes convenus, et qui triaient sur le volet les clients blancs quand ils en acceptaient.

Parmi ces clubs, citons le *Nest* (où officiait Luis Russell), le *Spider Webb's*, le *Shim Sham*, le *Basement Brownie's* (avec, à l'entrée, l'omniprésent Brown, cent quarante kilos), le *101 Ranch*, le

Catagonia, l'*Orient*, le *Livia's Blue Club*, le *Green Cat*, le *Paradise Inn*, le *Bamboo*, le *Garden of Joy* (« où des petites formations déchaînées défiaient toutes les conventions musicales [20] » et où l'orchestre en titre était celui de Mamie Smith), le *Clam House*, le *Club Swanee*, le *Bucket of Blood* (dirigé par une merveilleuse équipe de gangsters sous la direction de Sam Nanton) le *Baltimore* (dont le patron noir, un joueur, devait garder pendant longtemps de bonnes relations avec le parti démocrate local), le *Hole in the Wall*, le *Congo* (pas de Blancs admis dans ce club à l'atmosphère « jungle »), le *Dickie Well's*, le *Lenox Club* (avec Cliff Johnson) le *Saratoga* (autre résidence de l'orchestre Luis Russell), le *Yeah Man*, le *Log Cabin*, l'*Alhambra*, et l'*Oriental*, qui retint l'attention de Fisher avec son directeur noir et juif, ses trois étages, son excellente cuisine, ses mille tables nappées de linge et ses silencieux planchers tapissés de velours [21].

Ces noms évocateurs ne dévoilent qu'une partie des *night-clubs* secondaires et cependant illustres qui émaillaient le paysage de Harlem dans les années vingt. Pour le tromboniste Dickie Wells, ces clubs étaient « dirigés par la haute pègre, pas par des clochards, des hommes qui savaient mieux que personne tenir une boîte [22] ». Le trompettiste Max Kaminsky, quant à lui, explique ainsi le traitement tolérant que recevaient les Blancs dans ces clubs :

> À ce stade de leur lutte, les gens de Harlem n'étaient pas seulement contents et fiers à l'idée d'avoir quelque chose que les Blancs admiraient ; ils appréciaient aussi, tout naturellement, le flot quotidien d'argent qu'apportaient les clients attirés par cette musique. Les musiciens de Harlem, qui prenaient un plaisir spécial à étonner les musiciens blancs, swinguaient tellement fort qu'on voyait presque de la fumée sortir de leurs instruments.

Dans l'ensemble, ces boîtes de nuit offraient une superbe activité musicale. Les Noirs en retirèrent sans doute un profit bien moindre que ne le suggère leur nombre, mais ils gagnèrent de l'argent, et leur autorité, leur statut comme leurs revenus les placèrent sur un pied avec lequel peu d'autres Noirs purent

rivaliser [23]. Casper Holstein, Richard Morgan, Bert Hall et Barron Wilkins, *racketeers*, *bootleggers* et habiles politiciens noirs sans rivaux, possédaient d'importants établissements nocturnes, ce qui leur attirait un très grand respect. Ensemble, avec leurs alliés de la pègre blanche, ils surent imposer l'ordre et la sécurité dans les zones entourant leur théâtre d'opérations. Un historien de la musique a pu écrire que le Harlem de cette période était moins violent, et ses boîtes de nuit moins immorales, que partout ailleurs à New York [24].

Il n'est pas nécessaire de chroniquer la vie de chaque club, ce qui demanderait beaucoup d'attention et de recherche. D'ailleurs, ce serait là dans une certaine mesure une tâche impossible, car nombre de ces clubs erraient dans le quartier comme autant de tribus de Bédouins nomades, s'installant çà et là, ouvrant et fermant à leur gré (quand ils n'étaient pas fermés par la police), changeant de nom et de propriétaire comme on change de chemise. Cependant, en examinant quelques-uns des plus importants *night-clubs*, nous pouvons nous faire une idée de la contribution des *mobsters* à l'ensemble du processus et tenter de comprendre tout ce que nous avons perdu au cours des années suivantes.

Quelques établissements d'importance méritent que nous nous souvenions d'eux. Il y avait notamment le *Mexico's*, une boîte intime et bien tenue où l'on se retrouvait en fin de nuit pour boire de bons alcools parmi des visages familiers. Ellington raconte que ses *jam sessions* du dimanche matin, particulièrement celles qui avaient lieu après sept heures, créaient « beaucoup de bruit et de chaleur. On flottait plutôt qu'on ne dansait [25] ». À quelques minutes de là se trouvait le *Monroe's Uptown House*, un cabaret où l'on encourageait les « bœufs » et où les *jazzmen* se partageaient la recette de la nuit après avoir fait passer un chapeau parmi l'assistance. Selon Arnold Shaw, il y avait des nuits qui rapportaient plus, chaque fois que « les vendeurs de *numbers* (loterie clandestine) venaient au club ; alors, la part de chaque musicien augmentait de façon

appréciable ». Le *Kit Kat* n'ouvrait jamais avant deux heures du matin et ne fermait qu'à midi. Le *Preston's*, dans la 133e Rue, entassait plus de cent clients dans un espace occupé en partie par vingt-cinq tables, avec en plus une trentaine de places debout. Propriété d'un joueur noir au caractère enjoué qui frayait avec les gangs locaux bien avant la Prohibition, le *Preston's* eut à son programme quelques-uns des plus grands noms de l'histoire du jazz et donna même leur chance à des artistes tels que Billie Holiday, Rex Stewart, Fletcher Henderson, Lucky Roberts et Fats Waller.

L'orchestre très populaire de Cecil Scott avait son quartier général au *Capitol Palace*, une immense salle en sous-sol offrant mille places assises. Ce club était connu pour ses liens avec plusieurs gangsters noirs locaux, et son *racketeer* de propriétaire veillait à ce que les prix pour son spectacle, son excellent poulet frit et son « gin qui avait le goût de parfum » restent bien à la portée de la bourse de sa clientèle d'employés et d'ouvriers [26].

Un des endroits les plus élégants était le *Connie's Inn*, dans la 132e Rue. Propriété des frères Immerman, ses liens avec divers gangs et avec Owney Madden se voyaient à la composition de son public nocturne. *Connie's* se spécialisait dans le jazz noir à l'intention d'une clientèle aisée et snob, et ses prix étaient donc assez élevés. Le couvert était de deux dollars cinquante par couple, et un bol de glaçons était compté un dollar, autant que quatre canettes de *ginger ale*. Les tables étaient disposées de la façon habituelle, encourageant l'intimité, et des plafonds bas s'arrondissaient comme les parois d'une grotte vers des murs de style art déco représentant des villages de bungalows dont les fenêtres laissaient passer des petites lumières scintillantes. Louis Armstrong estimait qu'on y trouvait une ambiance extraordinaire, et à l'époque où il arriva au *Connie's*, il était bon juge en matière d'ambiance stimulante. Vers la fin des années vingt, l'établissement s'était spécialisé dans la présentation de revues de premier ordre mettant en scène jusqu'à trente danseurs, soutenus par l'orchestre torride d'Armstrong. Les *jazzmen* trou-

vaient amplement leur compte dans cette boîte protégée par les gangsters. Le chef d'orchestre Lois Deppe s'en souvient en ces termes :

> Je suis allé travailler au *Connie's Inn*, à Harlem. Il y avait deux *shows* par an, et tous les six mois l'orchestre changeait. Pendant que j'étais là, il y a eu Armstrong, Henderson, Wooding, Luis Russell, Don Redman et Fats Waller. Un jour, Duke a essayé de me faire quitter le *Connie's* pour aller au *Cotton Club*, mais je lui ai dit que j'étais content là où j'étais [27].

La remarque de Deppe à propos du plus grand rival de l'*Inn*, le *Cotton Club*, évoque le nom d'un des plus importants palais du jazz de tous les temps, un club qui a récemment reçu l'attention qu'il méritait sous forme d'une biographie. Tout comme les autres clubs déjà cités, le *Cotton Club* était tenu par des gangsters. Situé à l'angle de Lenox Avenue et de la 142e Rue, son intérieur en fer à cheval présentait un décor de plantation. Ce club légendaire offrait huit cents places assises dans des alcôves longeant les murs et derrière des tables disposées en demi-cercles sur deux gradins. Bien que l'ex-champion du monde des poids lourds Jack Johnson ait été associé à la direction et attaché à titre honoraire à l'accueil, seules quelques rares célébrités noires pouvaient se permettre l'accès à un endroit aussi onéreux. Lena Horne y travailla comme *show girl* dans le milieu des années trente, et les raisons qu'elle avance pour expliquer le manque de Noirs parmi la clientèle sont assez convaincantes : les Noirs étaient embarrassés et irrités par la présence de snobs de la haute société blanche, et ils se sentaient en même temps exploités par des prix allant de la rondelette somme de trois dollars pour un couvert à quinze dollars pour une pinte d'alcool douteux.

Herman Stark, directeur et dénicheur de talents prometteurs, incarnait, comme beaucoup d'autres de ses collègues, le type parfait du patron. D'une belle prestance, toujours en train de mâchonner un cigare, aimant les musiciens de jazz, il furetait

toujours afin de trouver des formations talentueuses capables de s'intégrer dans le vaste programme de son club. Le *Cotton Club*, avec un budget hebdomadaire à peu près trois fois supérieur à celui du *Connie's* (près de quatre mille dollars à ses débuts), offrait un spectacle sept nuits par semaine. Ses affiches élégantes, qui inondaient la ville, promettaient des dizaines de belles danseuses, de fantaisistes et d'autres numéros originaux, sans compter sa principale attraction, la perle des perles, Duke Ellington, « l'aristocrate de Harlem », et son orchestre très bien payé. Les *shows* faisaient connaître les chansons de Jimmy McHugh, Harold Arlen, Dorothy Fields et d'autres auteurs compositeurs dont la production de très haute qualité trouvait place dans les innombrables numéros de toutes ces scintillantes revues. Ellington reconnaît lui-même que les réactions du public et l'ambiance du club exercèrent une forte influence sur son style musical et la direction de son orchestre [28].

Parmi les autres établissements, citons encore le *Small's Paradise* (propriété d'un consortium de gangsters blancs et noirs) où les serveurs qui chantaient en faisant tournoyer leurs plateaux argentés ajoutaient à l'atmosphère endiablée créée par l'orchestre de Jimmy Harrison jusqu'à la fermeture, à six heures du matin, le *Bamville*, avec ses chanteuses noires sexy qui déambulaient parmi les clients pendant leur numéro, et le *Lenox Club*, fréquenté par des gangsters noirs qui venaient y entendre du jazz. Le public, composé à quatre-vingt-dix pour cent de Noirs, s'y entassait dans une salle de quatre cents places assises. Les Blancs, en majorité des gens du spectacle, étaient sévèrement filtrés à la porte, et seuls quelques heureux élus étaient finalement admis. La piste de danse était grande et généralement pleine de clients attirés par les bons orchestres de jazz et les revues musicales. Mais l'attraction sensationnelle du club était chaque lundi un *breakfast dance* (« petit déjeuner dansant ») qui commençait à 3 h 30 du matin et, d'après tous les témoins, était des plus animées [29].

Pour terminer ce panorama des *night-clubs*, laissons la parole à la chanteuse Ethel Waters, qui décrit avec nostalgie l'*Edmond's Cellar*, où elle travailla pendant quelque temps, un club qualifié par Fisher de « centre de la bonne société du Harlem noir ». Cet établissement représentait le type parfait de ces clubs de catégorie inférieure qu'on trouvait un peu partout à Harlem entre 1927 et 1934. Pour Ethel Waters, qui en a gardé un bon souvenir, ce bouge était une sorte de lieu de retraite paradisiaque pour la pègre. Beaucoup de ses clients provenaient des rangs des escrocs chics et des gangsters mélomanes. L'intérieur rappelait bon nombre d'autres boîtes : plafond bas, murs gaiement ornés de frises en fleurs artificielles et émaillés de vieilles photos d'anciennes vedettes noires du théâtre et du sport qui semblaient vous dévisager du fond de leurs recoins. Comme dans la plupart des boîtes de Harlem, il n'y avait pas d'horaires fixes. « On travaillait jusqu'à en perdre conscience, écrit Waters, mais ce fut la plus belle période de ma vie. »

Il y avait encore bien d'autres clubs éparpillés à travers tout le reste de la ville. Sans doute, ils innovaient moins, ils manquaient de couleur locale et n'engageaient pas de bons artistes comme on en trouvait dans les établissements de Harlem, mais ils n'en offrirent pas moins asile et possibilités de travail à d'innombrables musiciens errants. Malheureusement, comme ils faisaient moins de publicité et comme la clientèle aisée ne s'y rendait que rarement, ils excitèrent moins la curiosité des écrivains, des journalistes et des musiciens de cette période, ce qui fait que nous ne savons pour ainsi dire rien d'eux.

Jimmy Durante assure que Brooklyn avait sa part de clubs, tout comme le quartier du Bowery ou Coney Island pendant les mois d'été. On trouvait aussi des boîtes isolées le long des routes sortant du Bronx ou traversant Long Island, et quelques cabarets dans l'ouest de Manhattan, à la hauteur de la 50e Rue. Quant à Greenwich Village, il était fréquenté principalement par la bohème étudiante, et seul le nom du *Hot Feet Club* revient en mémoire. Cet endroit était dirigé par des gangsters qui

devaient beaucoup aimer le jazz, puisqu'ils engagèrent Fats Waller, Elmer Snowden et Chick Webb, dont les orchestres bénéficièrent des émissions radiophoniques diffusées en direct du club à une heure du matin !

Moins de bamboche ailleurs

Les événements amenés par la guerre et la Prohibition transformèrent plus ou moins toutes les villes américaines, grandes ou petites. On pourrait donc raisonnablement penser que la plupart de ces régions furent affectées de la même façon par les nouveaux sons et les nouveaux rythmes dont nous avons parlé. On pourrait aussi tenir pour acquis que ces villes offrirent leur hospitalité à cette incubation musicale. Hélas ! Ce serait se tromper. Le pianiste Earl Hines a raconté à l'historien Stanley Dance combien il se sentit déçu par le manque de possibilités musicales dans sa ville natale, Pittsburgh. Rares, malheureusement, furent les jeunes musiciens qui osèrent s'aventurer à explorer d'autres régions. Dans leur grande majorité, ils durent se contenter d'échanger leurs aspirations musicales contre d'autres vocations pour pouvoir rester dans leur ville.

Certaines villes, cependant, en offraient plus aux amateurs de musique. La thèse de cette étude, rappelons-le, repose sur le postulat selon lequel le jazz se développa principalement parce que, dans chaque grande ville, des membres de la pègre apprécièrent cette musique et eurent la puissance collective suffisante pour faire plier les résistances communales à sa présence. En fait, dans certaines grandes villes, c'est uniquement aux gangsters que beaucoup de musiciens de jazz noirs, et certains blancs, durent de pouvoir aller et venir et jouer aussi fréquemment. Ce parrainage fut efficace parce que les gangsters avaient senti la valeur de la nouvelle musique. Alberton nous rappelle en effet que les années dix et vingt furent de sombres périodes en ce qui concerne l'acceptation par le grand public des artistes

noirs. On frémit en imaginant ce qu'il serait advenu des artistes de jazz sans le soutien massif dont ils bénéficièrent de la part des *mobsters*.

La base des opérations était cruciale. Les villes devaient avoir été cosmopolites — avec un mélange de différentes populations — et tolérantes. Elles devaient avoir créé une stimulation artistique quelconque et avoir voulu récompenser celle-ci, d'une façon qu'il nous est d'ailleurs difficile d'évaluer. Mais nous savons que les années de domination européenne à La Nouvelle-Orléans ont laissé à cette ville un héritage esthétique qui a mis en forme une grande partie de sa vie à venir ensuite, et l'on peut en dire autant de New York et, dans une moindre mesure, de Chicago. En outre, s'il est clair que les Noirs furent les auteurs de cette musique, les pratiques racistes étouffèrent presque complètement les possibilités qu'ils purent avoir de financer, mettre en valeur et parrainer convenablement leurs propres formes d'art.

L'éthique protestante dominante et, pour les grandes métropoles de l'Est, la domination de la culture irlandaise dans les milieux politiques, s'opposait vigoureusement à l'expansion des Noirs en général, pour ne pas parler de leur musique. Il s'ensuit que c'est seulement dans les villes qui accueillirent quantité de nationalités différentes après 1880, particulièrement des immigrants juifs et italiens et des migrants noirs, que la nouvelle musique prit racine. À contrecœur, ces régions — dans lesquelles il faut inclure, à un moindre degré, Memphis, Detroit et La Nouvelle-Orléans — se virent transformées en grands centres de jazz (voir appendice A).

Harlem était La Mecque dont les clubs appartenant aux gangsters étaient les sanctuaires religieux. Ces établissements, surtout après 1923, donnèrent le ton en ce qui concerne la façon dont cette forme d'art devait être présentée partout ailleurs. La Nouvelle-Orléans elle-même, berceau de bien des caractéristiques de cette musique, dut humblement s'incliner :

> Les *night-clubs* noirs de La Nouvelle-Orléans se sont modelés sur ceux de Harlem. Leurs propriétaires se rendent à Harlem afin d'étudier la décoration des *night-clubs* et leur atmosphère, car « c'est utile pour la publicité ». Même la musique et les revues sont traitées à la façon de Harlem : tout doit être le plus chaud possible [30].

Kansas City (traitée en détail plus loin dans cette étude) et Memphis avant 1925, avec son fameux quartier de Beale Street, entrent dans la même catégorie. On peut en dire autant de Detroit à l'époque où le *Purple Gang* des *bootleggers* juifs et italiens ouvrait des boîtes de jazz pour faire concurrence aux hôtels respectables. Voici ce qu'écrit Mezz Mezzrow à propos du *Luigi's Cafe*, tenu par une équipe judéo-italienne et recevant une clientèle des plus huppées :

> Je ne sais pas si tous ces jolis messieurs du gratin s'en sont jamais rendu compte, mais, sous l'égide de Louis le Rital, ils ont eu droit nuit après nuit à des séances de jazz auxquelles ont participé pratiquement tous les grands musiciens qui ont fait l'histoire du jazz dans ce pays.
>
> Mais les boîtes accueillantes comme celle de Luigi étaient rares et espacées dans la plupart des villes. Le chef d'orchestre Artie Shaw trouvait Cleveland « sinistre » en matière de jazz et il ne pensait rien de bien non plus de Boston la bourgeoise, ville dont Max Kaminsky disait qu'elle était « désespérante ». Denver s'attira les foudres du journaliste Robert Allen : « Ici, la crainte du changement étouffe tout espoir d'amélioration et on enroule les trottoirs à onze heures du soir. » L'auteur compositeur Hoagy Carmichael m'a écrit que, dans l'Indiana, « on ne tenait aucun compte des influences extérieures ». Quant au jazz à Philadelphie, un correspondant de la revue *Jazz Record* dit ceci : « Y en a pas, un point c'est tout [31]. »
>
> Dans des villes obscures comme Saint-Louis, Columbus, Baltimore et Milwaukee, les salaires ridiculement bas chassèrent de brillants orchestres tels que les *Missourians* de Cab Calloway, Chick Webb et Earl Hines vers Chicago et New York, où ils espé-

raient pouvoir survivre. Pour la même raison, le fameux orchestre de Jimmy Lunceford quitta le Sud, puis Buffalo et ses salaires insuffisants et « creva presque de faim, sans travail à Cleveland [32] ». Les coins perdus de province posaient d'insurmontables problèmes à la plupart des musiciens, et aucune biographie ne serait complète si elle ne mentionnait les odieuses difficultés que musiciens et orchestres rencontraient en dehors des rares grandes villes qui leur étaient ouvertes.

Les émissions de radio diffusaient la musique de jazz à la mode, et seuls les bleds du fin fond de la campagne échappaient à cette invasion. Cet état de choses profitait principalement aux orchestres provinciaux. Le batteur Jo Jones trouvait Louisville utile pour une seule raison : c'était un marché musical, un réservoir où les chefs d'orchestre pouvaient trouver et engager des musiciens de talent cherchant à fuir le Sud [33]. Car dans la plupart des villes du Sud, le jazz était relégué aux quartiers les moins attirants, ce qui décourageait toute clientèle à l'exclusion des amateurs les plus obstinés. Le spécialiste anglais du *blues* Giles Oakley brosse un tableau sinistre de Fanin Street, à Shreveport, Louisiane, qui fait penser à bien d'autres rues d'autres petites villes du Sud jusqu'à une époque aussi tardive que 1945. Là, le jazz survivait dans des bouges, des hôtels de dernier ordre, des assommoirs et des bordels, tous situés dans les dangereux quartiers noirs où la violence était présente et imprévisible. Au-delà se trouvaient les régions rurales, où la nouvelle musique était inexistante et où les musiciens jouaient encore les *rags* à l'ancienne et les *breakdowns*, sortes de quadrilles, avec des techniques héritées de leurs grands-pères.

Sur la Côte Ouest, le terrain était tout aussi stérile. Des *jazzmen* de premier plan comme King Oliver, Jelly Roll Morton et Ben Pollack avaient chacun à sa façon essayé de s'y faire connaître, mais sans succès. À San Francisco, les *night-clubs* considéraient le jazz comme une *novelty*, une mode passagère, et les associations féminines virent un danger dans la présence de musiciens noirs. Les orchestres noirs furent confinés à une

petite zone de la ville et eurent toutes les peines du monde à obtenir des permis de danse [34]. En fait, l'histoire musicale de San Francisco est si pauvre que si l'on visite le musée local du jazz (deux petites pièces appartenant à une société financière), on n'y trouve aucune référence à des orchestres avant 1940. La situation n'est pas meilleure à Los Angeles. La caricature qu'a faite de cette ville dans les années vingt le romancier noir Wallace Thurmond (« une petite ville mentalement déficiente peuplée par des petits Noirs du Sud mentalement déficients ») ne nous incite guère à la considérer comme un centre du jazz. La musique était rare en ville, et des clubs tels que le *Cotton Club* de Sebastiani, dans le faubourg de Culver City, et le *Paradise*, dans la ceinture noire, faisaient de leur mieux dans une région où l'activité des gangsters était depuis longtemps trop insuffisante pour fournir une base de développement aux nouveaux venus.

C'est ainsi que la plupart des meilleures formations de province n'eurent que deux solutions : soit aller se faire connaître dans les capitales de la pègre, soit se résigner à végéter dans l'obscurité. Certains orchestres se contentèrent de tournées à travers la province, d'autres redoutèrent un succès qui serait dû aux gangsters. Des erreurs dans la direction et la paresse individuelle firent le reste. Le fait d'éviter des villes où les gangsters favorables au jazz tenaient le haut du pavé diminua fortement le potentiel de certains orchestres et leurs chances de se faire connaître. Il y a là pour les musicologues de jazz une raison de s'attrister. Car ils ne seront jamais en mesure de juger convenablement du talent réel des inconnus, ni même d'apprécier les possibilités entrevues grâce aux rares enregistrements d'orchestres tels que *Grant Moore and his Dakota Black Devils*, J. Neal Montgomery et son orchestre d'Atlanta, *Zach Whyte's Chocolate Beau Brummels* de l'Ohio ou *Lloyd Hunter and his Omaha Serenaders*.

III

Les distractions et la vie nocturne avant le jazz

Un monopole résolu à se défendre

La meilleure façon d'apprécier à leur juste valeur les efforts combinés des *jazzmen* et des gangsters consiste à jeter un regard sur les mondes calamiteux de la distraction et des *night-clubs* avant leur arrivée. Nous savons de bonne source qu'au siècle dernier, les artistes de variétés souffraient en silence et menaient une vie qui ne leur apportait ni célébrité ni aisance. À bien des égards, on pourrait comparer leur vie à celle des musiciens noirs du Sud, l'impitoyable barrage de l'avilissement racial et économique en moins. Non seulement ils n'avaient aucune importance au-delà des étroites frontières des établissements qui les employaient, mais ils se trouvaient pratiquement sans protection en ce qui concernait leurs créations personnelles. Le plagiat et le vol artistique étaient monnaie courante, et la lutte pour les bénéfices à court terme imposait un tempo d'enfer. Brevets et *copyrights* étaient méprisés, et si une pièce de théâtre ou un morceau de musique étaient bons, ils étaient pillés sans vergogne, devant un public indifférent.

Les styles musicaux de cette période étaient frustes et simplistes, dépourvus de la moindre élégance. Avant 1900, un épais vernis de puritanisme recouvrait toute musique jouée en bonne compagnie, et le peuple avait droit aux seuls amusements des music-halls. Selon Durante, ces derniers étaient

« abominables, mais comme on ne voyait jamais de critiques dramatiques dans le public, personne ne s'en apercevait ». Les programmes, toujours les mêmes, présentaient sans cérémonie de six à huit chansons et numéros de danse, avec, en guise de clou, un violoniste tsigane qui jouait en tournoyant sur lui-même. D'après un journaliste new-yorkais d'alors, Jack Kofoed,

> c'était le temps où des numéros avec des chiens ou des poneys avaient beaucoup de succès, et où une romance poussée par un baryton pouvait faire un malheur [1].

Plus bas encore dans l'échelle sociale, les minstrel shows * offraient aux foules des boucs émissaires musicaux comme, par exemple, des Noirs paresseux et en haillons qui parlaient comme des professeurs d'université tout en chipant des poulets dans une basse-cour. Un livre d'Irving Zeidman sur cette forme de spectacle à l'intention du petit peuple fourmille d'histoires de travestis, de danses orientales lubriques et d'une abondance de numéros de comiques habillés n'importe comment qui tournaient en ridicule les caractéristiques ethniques des récents immigrants.

C'était aussi l'époque où les romances à sujet régnaient sur la chanson populaire. Le public adorait des chansons telles que *Daddy Wouldn't Buy Me a Bow Wow* (« Papa n'a pas voulu m'acheter un Ouah-Ouah »), *Piff, Paff, Pouf*, *Down Where the Wurzburger Flows* (« Là-bas, où coule le vin de Bavière »), *I'm Not Pretty but I'm Good to My family* (« Je ne suis pas jolie, mais j'aide ma famille ») et *There Are Fairies in the Bottom of My Garden* (« Il y a des fées au fond de mon jardin »). Certaines de ces romances étaient très complexes dans leur structure : écrites pour accompagnement de piano populaire, il était impossible de les orchestrer pour la danse.

*N. D. T. *Minstrel shows* : spectacles d'imitation des esclaves noirs par des Blancs barbouillés de noir aux lèvres agrandies par du cosmétique rose.

De toute façon, la question de la danse ne se posait pour ainsi dire pas, car il était très difficile de former un orchestre et encore plus d'en faire jouer les musiciens ensemble. Étant donné les effroyables conditions de travail et l'insuffisance de la demande, rares étaient les artistes qui acceptaient ces « galères ». S'en tiraient ceux qui faisaient preuve de vigilance et proposaient leurs services à l'occasion de parades de cirques, d'ouvertures de bureaux de tabac ou de campagnes électorales. Parfois, un bal de la bonne société apportait une manne bienvenue, mais seuls les orchestres qui avaient de bons contacts étaient sollicités.

Les pianistes, en revanche, avaient la partie plus belle. Ils pouvaient toujours trouver quelque *saloon* perdu où gagner, à défaut d'un salaire, de quoi manger et boire. « Le travail était irrégulier, raconte un de ces braves, et il fallait jouer de la musique bien simplette [2]. » Les patrons qui préféraient engager des orchestres n'étaient pas toujours satisfaits du résultat, comme se le rappelle le restaurateur George Rector :

> Notre premier orchestre était célèbre pour son endurance et son volume sonore… Nous avions quatre orchestres qui se relayaient et ils jouaient tous comme des mécaniciens en train de réparer une locomotive.

Les amateurs de musique « sérieuse » n'étaient pas mieux servis. Le musicologue Paul ne mesure pas ses critiques : « La musique classique était à peu près aussi passionnante qu'une partie de polo. » L'opéra était mal vu, à cause de ses thèmes violents et licencieux, et la plupart des orchestres symphoniques étaient des fleurs de serre réservées aux riches, qui ne leur permettaient que rarement de jouer pour plus d'une poignée d'auditeurs. Encore étaient-ils, se lamentait le critique mondain H. L. Mencken, « de troisième ordre [3] ».

Il ne faisait pas bon être jeune alors. On ne trouvait pas grand-chose à faire le soir, à moins de se décider à « apprendre les réalités de la vie » rapidement et sordidement. Les jeunes femmes s'en tiraient encore plus mal. Passé le crépuscule, leur

vie était tellement protégée qu'elles n'existaient pour ainsi dire plus. De temps en temps, surtout pendant les vacances, des bals se déroulaient dans un grand hôtel ou un *country club*, mais leur fonction était moins de distraire ou amuser que de permettre de trouver un futur mari ou un associé en affaires.

Avant 1910, la danse se heurtait à une violente opposition. La classe respectable ne la tolérait qu'à l'occasion de bals pompeux où les jeunes personnes étaient dûment chaperonnées, bals qui se tenaient dans des halls d'université aux parquets gauchis et se terminaient tôt dans la nuit, et où l'on ne servait que de la citronnade. À l'autre bout du spectre social, l'équivalent des bals était tout aussi sinistre. Là, en l'absence d'autres possibilités de distraction, le non-conformiste ou le déviant se contentaient d'établissements sombres et humides situés dans les bas quartiers, qui attiraient un public dangereux et ivre. Dans ces dancings, on ne se souciait guère de bonnes manières, et la moindre remarque pouvait faire monter brusquement la tension. L'étude de Herbert Asbury sur la Barbary Coast de San Francisco et un livre de l'animateur William A. Brady nous font clairement entendre que le noctambule avisé ne se rendait jamais dans ces lieux sans s'être bien armé.

Plusieurs groupes présidaient à ce morne scénario. C'était eux qui surveillaient et contrôlaient la vie nocturne. Ils ne formaient pas une confrérie d'affinité, mais plutôt un vague consortium d'intérêts communs dont le souci culturel était d'empêcher tout empiétement, d'où qu'il vienne. Il est frappant de remarquer que les méthodes, sinon les manières, de ces protecteurs et planificateurs de la vie urbaine nocturne évoquent fortement le gangstérisme qu'on associe aux années vingt. Unis par leurs appartenances ethniques, ces hommes qui étaient principalement des Européens du Nord utilisaient tactiques monopolistes, fourberie, violence et ruse à l'encontre des nouveaux groupes qui cherchaient à se faire une place. Liés à des organismes politiques et judiciaires, ils pouvaient compter sur la police pour harceler les nouveaux venus [4].

Leur biographe, John Higham, souligne leur chauvinisme et les appelle des « patriciens sur la défensive », c'est-à-dire des hommes qui utilisaient tous les moyens à leur disposition pour empêcher une concurrence commerciale dont ils pensaient qu'elle ne pouvait que dégrader l'élégance qu'ils avaient imposée dans la conduite de leurs affaires. Et Higham précise :

> Dès le début, l'exclusivisme en faveur des natifs des États-Unis provoqua une forte réaction contre l'influx d'immigration. Ils vénéraient la tradition d'une façon profondément conservatrice et, dans le tumulte des années 1890, il leur semblait que tout ce qui était établi et sacré était menacé de dissolution par ces immigrants venus du Sud et de l'Europe de l'Est.

Au premier rang de ceux qui se dressaient contre cette sinistre intrusion se trouvaient les restaurateurs et gourmets irlandais, allemands et protestants, employeurs occasionnels de musiciens. Le restaurateur George Rector, cité plus haut, se compte lui-même dans un large front d'alliances qui comprenait Captain James Churchill, John Kelly, George Considine, David Johnson, Louis Sherryn, les frères Shanley et John Dunstan. Ce groupe mena la vie dure aux intrus dans la région de New York, mais des coteries semblables agissaient dans d'autres villes. Pour bon nombre de ces hommes, il était hors de question de se laisser concurrencer par des Juifs et des Italiens basanés qui insistaient pour avoir dans leurs établissements de nuit de la musique et de la danse, activités répugnantes qui ne pouvaient que faire croître les frais généraux. Un snobisme méprisant s'imposa. Pour Rector, l'élément de danse qui introduisit le *jazz age* ruinait l'art de la table et de la conversation tout comme il démolissait l'atmosphère de bon goût discret que les établissements les plus anciens s'étaient efforcés de maintenir à l'intention de leur riche clientèle. Il est certain que Rector a raison en ce qui concerne les frais généraux. L'arrivée des revues et des bons orchestres allait faire monter les coûts d'entretien que les vieilles mai-

sons avaient toujours maintenu au plus bas, à tel point que presque tout le personnel travaillait uniquement au pourboire, quand il ne devait pas, comme dans certains restaurants huppés, payer la direction pour obtenir le privilège d'y travailler [5].

Les restaurateurs n'étaient pas les seuls sur les barricades. Le « *trust* du théâtre », un groupe de sept monopolistes anglo-saxons ayant à leur tête A. L. Erzlanger et M. Klaw, dominait depuis des décennies les scènes de Broadway, tandis qu'un monopole semblable, sous la direction de Keith, contrôlait les tournées du « burlesque ». Dans les quartiers chauds de l'Est, les propriétaires de maisons de jeu comme les patronnes de bordels s'opposaient aussi à l'invasion. Contrairement à ce que ces mêmes éléments avaient fait pour aider le jazz à La Nouvelle-Orléans, French Emma (à qui l'on doit l'invention des salles tapissées de miroirs), Zoe Willard, Aimlee Leslie, Dink McKenna, Mike McDonald, Georgie Spencer, Big Jim O'Leary et les sœurs Everleigh de Chicago déclarèrent que cette musique ne convenait pas à leur clientèle. Les banquiers et autres prêteurs traditionnels n'étaient pas moins résistants. Les prêts furent catégoriquement refusés aux nouveaux venus, qui étaient en outre en butte aux extorsions de fonds des policiers et à l'hostilité des syndicats locaux de musiciens.

Ces pratiques de complicité garantissaient que les non-affiliés, à commencer par les immigrants sans protection qui bricolaient dans le cadre des affaires légales, ne pouvaient espérer s'élever au-dessus du tout petit commerce. Cela explique pourquoi, après 1910, on vit apparaître dans le monde du spectacle et du divertissement une étrange bande d'irréguliers — Irving Wexler, Jack Diamond, Jakey Shapiro, Frankie Marlowe, Arnold Rothstein, Augie Carfano, Larry Fay et Lucky Luciano — armés de nouvelles techniques et habités par un désir agressif qui allaient à l'encontre du sentiment des propriétaires des *night-clubs* vieux jeu.

La vie nocturne au XIX[e] siècle

On ne peut pas apprécier à leur juste valeur les progrès faits par l'expression musicale ni se rendre compte de la dette que l'on a vis-à-vis des gangsters patrons de *night-clubs* des années vingt si l'on n'examine pas d'abord le terrain social contre lequel la nouvelle musique dut lutter. Dans la période précédente, les *saloons*, les débits de boisson et les dancings étaient souvent des lieux de mauvais goût, froids et sans aucune gaieté. C'était une époque où de nombreux *saloons* ouvraient à 5 h 30 de l'après-midi, alors que les clients faisaient déjà la queue au-dehors, prêts à se mettre à boire sérieusement. Selon Brady, les théâtres de variétés et les music-halls s'établissaient délibérément en sandwich entre les *saloons*, où acteurs et musiciens allaient boire leur cachet à petits coups avalés en vitesse. Certains de ces assommoirs ne fermaient même pas, ce qui leur faisait une économie de serrures et de clés.

On peut faire à ces bouges de la fin du siècle dernier et du début de notre siècle cinq reproches qui interdisent tout sentiment de nostalgie à leur égard : il y en avait beaucoup trop, la violence s'y déchaînait, la ségrégation ethnique y régnait strictement, tout élément de charme possible y était noyé sous l'ordure, enfin, on y observait aussi une stricte ségrégation sexuelle. En tout cela, ils ne peuvent pas soutenir la comparaison avec leurs pendants de l'âge du jazz.

Une étude détaillée due à Elsie Lathrop indique que les tavernes étaient déjà très nombreuses en 1776. Quant à Herbert Asbury, il est consterné par l'héritage qui s'ensuivit :

> Au XIX[e] siècle, il y avait toujours de trois à cinq fois plus de *saloons* aux États-Unis qu'il n'était nécessaire pour satisfaire à une demande légitime d'alcool au détail. Dans certaines rues des grandes villes avant l'ère de la Prohibition, on trouvait un *saloon* à chaque coin de rue, et souvent deux ou trois dans le milieu du *block* (« pâté de maisons [6] »).

D'après Jim Marshall, un historien des tavernes, en 1897, quarante-deux *blocks* du quartier du Bowery, à Manhattan, reflétaient le penchant du pays pour la boisson : cinquante fois plus de *saloons* que d'églises pour un district qui se remplissait vite d'immigrants orthodoxes pratiquants venus de l'Ancien Monde [7]. Et pendant que les tavernes poussaient comme des champignons dans l'Est, ces assommoirs étaient dépassés à peut-être trois contre un par tête d'habitant par la prolifération de bouges semblables dans l'ouest de la ville.

La disponibilité immédiate de telles balises sociales, « la tribune de l'éloquence du pauvre », ainsi que la tension croissante et l'influence néfaste dans lesquelles baignaient les individus qui en composaient la clientèle, tout concourait à l'explosion d'une violence massive et presque indescriptible. « Le goût du public de l'époque, se rappelle un des bagarreurs d'alors, semblait aller vers le spectaculaire et le dangereux [8]. » On avait l'impression que le danger était toujours tapi quelque part, comme en témoigne cette remarque du peintre Thomas Hart Benton à propos de la vie provinciale dans le Missouri :

> La gaieté nocturne était turbulente et bruyante, comme si elle voulait se rattraper de la silencieuse détresse toute proche. Elle durait tard, et bien que je n'aie jamais assisté qu'à une seule bagarre, on avait toujours l'impression qu'il s'en préparait une.

Dès 1895, les plus nombreux *saloons* des grandes villes étaient des boîtes mal tenues et d'aspect sinistre que les connaisseurs appelaient *dives* ou *gyp joints*. En 1898, à New York, une enquête de police inventoria cent de ces établissements dans le bas de Manhattan et en tira la conclusion que seulement dix pour cent d'entre eux ne présentaient pas de danger pour les noctambules ordinaires. Vingt ans plus tard, un reportage du *Herald* estimait que ce pourcentage était encore plus bas.

Ces bouges n'étaient pas seulement un second foyer pour les travailleurs qui les fréquentaient : ils fournissaient un cadre à leur convenance aux voyous, aux voleurs et aux politiciens

véreux. Il s'y tramait d'étranges et crapuleuses intrigues. Dans son étude des gangs de New York, Asbury remarque la complexité et le caractère historique des associations qui s'activaient dans le bas de Manhattan sous la protection des *mobsters* irlandais et des patrons de *saloon*. Les *barmen* et les garçons n'étaient que trop contents de se faire les complices de patrons qui louaient leurs arrière-salles mal famées pour des causes scélérates. Fumeries d'opium, refuges de cambrioleurs, salles de jeu, dortoirs, lieux de recel pour marchandises volées sont autant d'exemples de quelques-unes de possibilités offertes aux clients opportunistes. Vers 1930, bon nombre de ces patrons de *saloon* avaient disparu de la scène.

Ces bouges pouvaient être dangereux pour la santé des clients. On y trouvait autant de danger que dans les rues avoisinantes, et les batailles à coups de revolver y étaient fréquentes. Marshall signale que, durant les années 1870, les boîtes du quartier du Bowery enregistraient une moyenne de cent meurtres par an. Pour se protéger, des patrons futés engagèrent des *barmen* bâtis comme des gorilles, firent doubler de fonte leurs portes et recouvrirent leurs bars et leurs miroirs de tôle pour détourner les balles en ricochet. Les noms de ces établissements donnaient une idée de ce qui se passait à l'intérieur : *The Rat Pit* (« la Fosse aux rats »), *The Hole in the Wall* (« Le Trou dans le mur »), *The Graveyard* (« Le Cimetière »), *Bucket of Blood* (« Seau de sang »), The Morgue (« La Morgue »). Durante se rappelle les nombreuses prostituées qui étaient dirigées à partir du bar par les garçons, et un autre auteur se souvient de toutes les variétés de filous et de voleurs qu'on pouvait y trouver [9].

Les pickpockets s'attroupaient en rangs serrés au *Chatham Club*, dans le Lower East Side, jusqu'à sept heures du matin, heure à laquelle ils se dispersaient pour aller dépouiller les travailleurs qui se dirigeaient vers le métro. Le *Windsor House* avait la réputation de toujours arnaquer ses clients, tandis qu'on évaluait à des milliers le nombre de gens qui s'étaient fait dévaliser à l'intérieur du *McGurk's Suicide Hall*. Au *McGurk's*, on ne con-

naissait qu'une seule règle : tout le monde avait le droit de voler n'importe qui — clients, serveurs, prostituées — à condition de ne pas se faire pincer. Auquel cas, le produit du vol devait être remis à McGurk lui-même. Certaines boîtes étaient si dures, comme par exemple le *Crystal Palace*, qu'on conseillait au pianiste de jouer avec des gants de boxe pour pouvoir se protéger. Du *Maxine's*, situé dans Brooklyn, Jimmy Durante dit : « Cette boîte était si dure que si l'on y enlevait son chapeau, on passait pour une tantouze. »

Certains clubs étaient si violents qu'on y avait voté des lois pour protéger les araignées qui s'étaient installées dans le décor sordide. En effet, leurs toiles étaient utilisées comme un remède hémostatique propre à absorber le sang versé dans les bagarres quotidiennes à coups de poing, de couteau ou de revolver. On dit aussi qu'un patron de *saloon*, cherchant à décrocher pour son établissement le titre de « pire bouge du monde », avait collectionné et présenté dans des bocaux de formol les morceaux d'oreilles et de nez humains sectionnés par morsure au cours des bagarres [10].

Aujourd'hui, d'innombrables *pubs* et salons de beauté attirent une foule de couleurs et de nationalités diverses, ce qui convient à un âge où s'estompent les barrières ethniques. Il n'en était pas de même en 1900. Notre deuxième reproche formulé à l'encontre de la vie nocturne de jadis a à voir avec la façon dont les boîtes observaient strictement des lignes de séparation ethnique et raciale. Les fils suivaient l'exemple de leurs pères comme par l'effet de quelque transmission héréditaire et adhéraient sans réserve à un ensemble de règles raciales sur lesquelles les patrons de *saloon* ne transigeaient pas. Dans l'environnement immédiat des lieux où ils habitaient, les citadins se rendaient à des tavernes où tout le monde se ressemblait, s'habillait de la même façon et partageait une origine nationale commune. Si l'on pouvait remarquer une certaine hétérogénéité dans les quartiers les plus sordides de la ville, la misère y dégradant tous les hommes de la même façon, il en

allait différemment à l'ombre des quartiers respectables. Là, les origines étaient très importantes, de telle sorte que chaque buveur, fût-il irlandais, noir, anglais ou allemand, savait où était sa place. Si l'on ne respectait pas ce code, si l'on entrait dans un *saloon* inconnu, on se faisait pour le moins regarder de travers. Certains audacieux y laissèrent leur peau et, dans le meilleur des cas, c'était une entreprise à haut risque.

Petit à petit, ces établissements s'orientèrent vers une clientèle très soudée dont les membres, avec la tête près du bonnet et un fort penchant pour l'alcool, formaient à la fin du XIX[e] siècle l'épine dorsale de la *drinking class*, la classe adonnée à la boisson. C'était là aussi la garantie d'une soirée imprévisible et violente [11]. Pourtant, du fait de l'origine commune des policiers et des patrons de *saloon* — et, dans les villes de l'Est, cette origine était irlandaise — la violence et les autres irrégularités étaient tolérées ou classées sans suites, quand on ne faisait pas semblant de ne pas s'en apercevoir. Cette attitude de laisser-aller changea tout à fait quand la génération suivante de tenanciers et de patrons s'ouvrit à un robuste pourcentage de Siciliens et de Juifs.

Les riches ont toujours pu s'offrir des divertissements raffinés, et l'année 1900 ne fait pas exception à la règle. Les abreuvoirs pour les puissants proposaient des vins fins et des cocktails élaborés servis sur des bars en acajou où on n'entrait pas sans montrer patte blanche. À New York, par exemple, l'*Old Waldorf Bar*, avec ses *barmen* censés connaître, si l'on en croit la publicité, « quatre cent quatre-vingt-onze façons de préparer des cocktails », était un sanctuaire masculin pour les financiers et hommes politiques de premier plan. Quant aux femmes, il n'était pas question de les laisser entrer. Des concerts de musique de chambre alternaient avec des spectacles paillards dans un décor de trophées d'élans et de gravures représentant des ballerines suspendues aux murs tendus de papier peint de couleurs vives [12]. Ces clubs surveillaient leurs marges bénéficiaires avec la voracité de bandits de grand chemin et, selon Rector, les

surfacturations sur la nourriture et l'alcool dépassaient de beaucoup tout ce qui put être envisagé plus tard, dans les années vingt.

En descendant dans l'échelle sociale, le visiteur péripatéticien à la recherche de *saloons* découvrait que les heures consacrées à la boisson s'allongeaient en fonction de l'augmentation du bruit, de la crasse et des désagréments. La plupart de ces lieux déparaient le paysage urbain. Jim Tully, un vagabond qui faisait partie de la population flottante vers 1910, évoque un *saloon* de Chicago où :

> Ça puait les haillons et les odeurs corporelles, un endroit où les épaves brisées avaient établi leur quartier général quotidien.

La majorité de ces tavernes s'adressaient à une clientèle pour qui la propreté et les bons usages n'avaient rien à voir avec l'importante raison qui l'avait amenée là, et qui était de boire. Les diverses atmosphères reflétaient cette indifférence. En poussant les doubles portes battantes, le visiteur était agressé dans son odorat, sa vue et son sens des conventions sociales. Les toilettes évoquaient le fond de cale de ces vieux *clippers* à voile qui allaient chercher du thé en Chine et, pour compléter le tableau, le plancher était couvert de sciure, les tables portaient les marques des constantes tortures infligées par les couteaux, l'éclairage était réduit au minimum, et encore les rares becs de gaz dégageaient-ils une épaisse fumée. Harlow a décrit le *Geoghgan's Bar* (prononcer « gagan »), un infect bouge du Bowery tenu par des gangsters, comme un exemple des nombreux établissements de ce genre entre 1870 et 1910 :

> À l'intérieur… si l'on payait une tournée générale, on avait le droit de rester jusqu'au matin sur une chaise ou sur un tabouret, accoudé à une table, ou assis par terre dans une saleté indescriptible, et en grand danger d'être dévoré par des rats.

Durante se rappelle avoir joué du piano dans un club du haut de Manhattan, *The Alamo*, avant 1914. Il le décrit comme

humide et froid, obscur, et lamentable pour un musicien. Comme la plupart des établissements de ce genre, « il n'avait aucune classe et manquait de hauteur de plafond ». Et il ajoute que « le seul air frais qu'on pouvait respirer était celui que les nouveaux arrivants apportaient du dehors sur leurs vêtements [13] ».

Les clubs d'alors étaient de tristes établissements qui se ressemblaient tous. Jusqu'en 1915, les cafés et les *saloons*, à l'exclusion de ceux qui décidaient de tourner la loi (ce qui leur amenait une clientèle crapuleuse), n'avaient pas le droit d'employer un orchestre, et la danse était illégale hors des limites des dancings publics. Il faut voir dans ces lois victoriennes l'influence des établissements de nuit traditionnels qui espéraient garder au plus bas les coûts d'exploitation. Une ordonnance de Kansas City datée de 1894 étend cette interdiction pratiquement à l'infini :

> Par la présente ordonnance, il est interdit de jouer d'un ou plusieurs instruments de musique, de faire du bruit exceptionnel ou du tapage, de chanter seul ou à plusieurs, ainsi que d'élever un perroquet, une caille, un singe, un écureuil ou tout autre oiseau et animal dans quelque *saloon* ou débit de boisson que ce soit [14].

En conséquence, les attractions musicales étaient presque toujours des entreprises organisées à l'improviste. Selon leur humeur, des clients ivres se mettaient à chanter ou à danser. Parfois, on trouvait dans une boîte des serveurs qui chantaient, mais les clients avisés savaient alors qu'il leur fallait demeurer sur leurs gardes, car la direction autorisait ses garçons à circuler parmi les buveurs sans méfiance ou assoupis et à leur faire les poches. Le petit orchestre proprement dit était une attraction rare qui ne se trouvait que dans des boîtes décidées à enfreindre la loi, ou dans des endroits où les représentants de celle-ci fermaient les yeux. La musique était faite au maximum par un quintette qui massacrait les classiques et au minimum par un pianiste qui tapait des romances nostalgiques sur son clavier.

Les podiums et estrades étaient situés dans un coin, à l'écart de la brigade des buveurs, qui étaient dix fois plus nombreux que les amateurs de musique. Les musiciens auraient pu tout aussi bien poser leurs instruments et se mettre à jouer aux cartes car, comme le raconte un témoin, « rares étaient ceux qui écoutaient attentivement la musique [15] ». Les chansons irlandaises étaient les plus appréciées. Le journaliste Joseph Mitchell décrit ainsi un bouge de basse classe de New York vers 1905 :

> Un vieux musicien alcoolique arrivait avec un accordéon, et un groupe d'ivrognes pleurnichards l'entouraient pour chanter des hymnes et des refrains irlandais. Les danseurs écrasaient des coquilles de cacahuètes sous leurs pieds, dans un étrange grattement qui accompagnait la danse.

Al Jennings, le confident de l'écrivain O. Henry, se souvient de l'époque où ils se rendirent ensemble dans un dancing du Lower East Side au début du siècle. Des hommes étaient alignés le long d'un bar interminable, tandis que des femmes vêtues de façon criarde évaluaient du regard, de leurs tables bien placées, chaque nouvel arrivant. O. Henry fit signe à deux d'entre elles, et Jennings continue :

> Les filles arrivèrent à notre table et s'assirent. C'était un dancing de dernier ordre situé au sous-sol d'un *saloon*. Un type martelait un air sur son accordéon, accompagné par un vieux piano désaccordé ; au milieu de la piste, quelques couples affublés d'oripeaux clinquants dansaient avec des rythmes saugrenus. Autour des tables, une vingtaine d'hommes étaient assis, raides et abrutis ; certains d'entre eux étaient à moitié ivres, d'autres gueulaient violemment des passages des chansons. Les éclats de rire bruyants étaient encore plus gênants que l'infecte odeur des haleines.

Enfin, j'accuse ces clubs de discrimination sexuelle. Les femmes étaient catégoriquement exclues de ce qui était ressenti comme un bastion masculin. Les hommes s'agglutinaient dans les *saloons* parce que c'était les seuls endroits où ils pouvaient se réunir sans avoir ôté de leur visage la crasse d'une journée de

travail, sans aucune femme pour détourner le cours de la conversation, que celle-ci fût salace ou politique. En outre, la présence de femmes risquait d'empêcher le déroulement normal des choses, qui était d'abord de boire interminablement, puis de se bagarrer.

À l'occasion, même les pires bouges acceptaient la présence de prostituées, de barmaids et de femmes perdues, et les femmes de la bonne société avaient parfois la possibilité de déguster un cocktail dans certaines tavernes d'un *standing* plus élevé, à condition d'aller dans une pièce à part. Mais c'était là l'exception. Selon Marshall, un historien qui connaît bien son sujet, certains *saloons* postaient généralement une sentinelle à la porte ou à la fenêtre afin de détecter l'arrivée possible d'ennuis féminins. Au cas où la femme se dirigeait droit vers le *saloon*, la vigie devait faire un signal convenu au reçu duquel les clients les plus tapageurs se mettaient à proférer un torrent d'obscénités qui décourageait la plus audacieuse.

Chicago : un prélude aux *Roaring Twenties*

Au XIX[e] siècle, Chicago, comme beaucoup d'autres grandes villes, possédait un impressionnant quartier de débauche et de vice. Au sein de ce territoire bien délimité se développa une atmosphère de ville frontière de la conquête de l'Ouest au fur et à mesure que Chicago fit place aux plaisirs nocturnes. Le premier *building* construit là en 1831 s'élevait sur une taverne, et le premier crime enregistré eut lieu dans un *saloon*. La légende veut que le jeu ait précédé les femmes dans la ville. Dès 1835, un corridor du vice s'étendait et attirait les Irlandais locaux avides de boisson comme de jeu. Ce corridor, situé le long du quartier sud, le South Side, prit plus tard, vers 1885, le nom de The Levee (« la Digue »). On y trouvait la plupart des débardeurs de Chicago ainsi que la pègre de la criminalité organisée et ses employés « qui étaient on ne peut plus irlandais [16] ». Ce quartier

n'était guère fait pour le touriste pusillanime, avec des enseignes telles que *Little Hell* (« Le Petit Enfer »), *The Black Hole* (« Le Trou noir »), *Satan's Mile* (« Le Mille de Satan »), *Hell's Half-Acre* (« Le Petit Arpent de l'Enfer ») et *Dead Man's Alley* (« La Ruelle du mort »).

Les sociologues de l'École de Chicago, John Landesco, Walter Reckless, Harvey Zorbaugh et Paul G. Cressey ont étudié ces quartiers et les *gentlemen* irlandais joueurs et racketteurs qui les contrôlaient à partir de l'hôtel de ville, établissant ainsi un précédent pour les nombreux gangs non irlandais qui allaient leur succéder. Les écrits de ces sociologues laissent facilement deviner que ces anciens rois de la pègre avaient un appétit de puissance et de domination bien supérieur à celui de leurs successeurs. De même, l'ampleur de la protection qui leur était offerte par les politiciens était d'un ordre dont les futurs immigrants ne pourraient que rêver. Dans une large mesure, l'affinité ethnique arrondissait considérablement les angles. Pour le professeur Hiller, il y avait un chevauchement entre les activités d'hommes tels que John Loughlin, Dink Kenna, Timothy D. Murphy ou Mike McDonald et le monde de la politique, de la police et de la justice. De leur côté, John Kobler et Daniel Bell nous disent que la vie nocturne à laquelle présidaient ces hommes était beaucoup plus trépidante que nous ne le pensions — bien qu'encore loin derrière celle qu'allaient apporter plus tard les Juifs et les Italiens.

Cette vie nocturne dominée par les Irlandais allait continuer sans grand changement pendant presque cinq décennies après 1865. Stephen Longstreet estime à deux cents le nombre des bordels et à dix fois plus celui des bars dangereux le long de « La Digue ». Cette chasse gardée irlandaise dura ainsi jusqu'à ce que la pègre juive et italienne commence à y braconner avec des moyens d'intimidation comparables à ceux des groupes irlandais. C'est assurément ce qui s'est passé après 1910, quand la ville commença à se morceler en petites suzerainetés sous l'effet de la concurrence entre gangs d'appartenances ethniques différentes.

L'approche et le style des nouveaux venus différaient totalement de la façon de faire des Irlandais. John Kobler remarque le nombre croissant de *night-clubs* en sous-sol loués par les gangs juifs et italiens, où tout un chacun pouvait « boire et danser tout son soûl ». Ce faisant, ces nouveaux venus annonçaient les changements que devait amener la Grande Guerre. Après celle-ci, en effet, la jeunesse américaine allait demander une nouvelle sorte de vie nocturne, plus brillante, plus animée, plus attentive à l'exubérance de la musique comme au mélange des races et des sexes, et plus exigeante sur le rapport qualité-prix. En l'occurrence, Juifs et Italiens se trouvèrent bien placés pour remplir d'importantes fonctions d'intermédiaires.

Tout comme leurs analogues de New York, de La Nouvelle-Orléans et de Memphis (dont il sera fait état plus loin), les Juifs, les Noirs et les Italiens étaient en nombre important à Chicago, mais relégués par la pauvreté dans des poches résidentielles du quartier de « La Digue » ou de ses alentours. Cette proximité, jointe à une attitude cynique et pleine de ressentiment dictée par la dureté des conditions de vie du quartier, ouvrit les yeux à ces élèves de l'école de la rue, qui n'allaient pas oublier de sitôt avec quelle complaisance les policiers se laissaient graisser la patte par les gangsters irlandais pleins de morgue et sûrs de leurs appuis politiques [17].

Comment les nouveaux venus révolutionnèrent-ils le monde des *night-clubs* ? Eh bien, tout d'abord ils s'intéressèrent moins au jeu et à l'alcool de contrebande — qui semblaient avoir moins d'attrait auprès des jeunes — et beaucoup plus à la création d'un réseau de cabarets à la mode mettant en valeur les nouvelles formes de musique de danse. Les gens de la bonne société et les célébrités comprirent vite quel profit ils pourraient tirer de ces excursions hors de leur milieu habituel comme de la publicité que cela leur ferait, et nombre d'entre eux devinrent des clients réguliers, quotidiens même. Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence si beaucoup de gens du spectacle étaient des Juifs et des Italiens qui se sentaient à l'aise dans les nouveaux clubs.

Grâce à la rénovation musicale amenée par les nouveaux *racketeers*, un grand règne de vie nocturne descendit sur Chicago. Près de trois cents dancings (dont la plupart n'employaient que des orchestres blancs) suivirent la mode créée dans la centaine de cabarets avec orchestre. Les nouveaux patrons de boîte étaient en très grande majorité des Juifs et des Italiens, parmi lesquels on peut citer les frères Weiss, Ike Bloom, Joe Saltis, Jackie Adler, Solly Friedman, les frères Guzik, Johnny Torrio, Charlie Maibaum, James Colisimo et « Jew Kid » Grabiner. Il faut aussi mentionner les patrons de boîte, noirs, Henry Jones (qui avait plusieurs affaires), Robert Motts, Dan Jackson et Roy Jones.

Deuxièmement, c'est à ces hommes que l'on doit l'entrée de la nouvelle musique dans les *night-clubs*. Il n'est pas possible de savoir avec précision à quelle date elle a commencé à se faire entendre avec quelque régularité, mais je pense que c'est peu après 1910 que des formations de jazz ont été injectées dans les programmes d'attraction des *night-clubs*. Selon toute probabilité, le premier orchestre de jazz blanc de La Nouvelle-Orléans, le *Tom Brown's Syncopated Novelty Orchestra*, fut engagé à Chicago après 1910 par un des chefs des nouveaux gangs, Jim Colisimo, pour son cabaret et son club du South Side.

Troisièmement, en soudoyant la police locale, les patrons de boîte italiens et juifs assurèrent la longévité des clubs dits *black and tan*, c'est-à-dire sans ségrégation raciale, qu'ils commençaient à acheter. Connus à l'origine comme *black and white*, les clubs de ce genre présentaient des attractions musicales noires ou mixtes. Une étude de leur origine serait certainement bienvenue, car nous n'avons aucune idée du moment et du lieu où ils apparurent. Ils appartenaient à des Noirs, et c'était quelque chose de tout à fait nouveau, à propos de quoi il faudrait faire des recherches. En effet, la tolérance raciale et sexuelle choquait beaucoup alors, à tel point que n'importe quel agent de police pouvait prendre sur lui de mettre de l'ordre dans une boîte de son secteur chaque fois que, comme le dit Walling, il

estimait avoir affaire à un défi ouvertement lancé à sa propre morale qui était contre l'intégration sexuelle.

On devait aussi trouver des petits orchestres entraînants là où se réunissaient des travailleurs et des dockers noirs, qui constituaient sans doute la plus grande partie de la clientèle. On peut imaginer que des gangsters juifs et italiens avaient fréquenté ces lieux alors qu'ils étaient des adolescents du quartier vers 1914. Quoi qu'il en soit, c'est seulement après que les Juifs et les Italiens eurent commencé à protéger ces boîtes de nuit que leur valeur augmenta en tant qu'investissements. Avant la Grande Guerre, en effet, on peut penser que ce genre d'établissements ne faisait pas de brillantes recettes, leur clientèle étant surtout composée de traîne-misère des bas quartiers, attirés comme des mouches par le spectacle de Noirs dansant avec des Blanches. Un historien des *night-clubs*, Stanley Walker, explique ainsi la contribution des gangsters à la survie de ces établissements :

> Partout où il y avait des musiciens noirs ou des boîtes mixtes, les propriétaires de *night-clubs* ou de dancings se serrèrent les coudes. À l'époque, la police pouvait très bien leur rendre la vie impossible en s'appuyant sur des règlements promulgués sous des régimes réformistes. Afin de prévenir toute intrusion de la police, les gangsters comprirent qu'il leur fallait veiller à ce que leurs clients soient bien protégés à l'intérieur des établissements, de telle sorte que la police ne puisse fermer ceux-ci au motif qu'il s'y déroulait des rixes.

Quatrièmement, ces établissements furent reconstruits de l'intérieur en vue d'un meilleur confort, d'un cadre agréable et d'une ambiance gaie. Pendant la guerre, avec l'augmentation du coût des terrains, les nouveaux venus prirent l'habitude de racheter d'anciens cafés ou d'anciens théâtres en perte de clientèle plutôt que de bâtir de nouveaux établissements à des prix prohibitifs. En démolissant pour les rénover ce que l'auteur Jerry Stagg appelle des « cauchemars mauresques », les nouveaux propriétaires agrandirent ces établissements, qui se prê-

tèrent désormais à la présentation de grands spectacles et revues, au jazz et à la danse.

Le *Pekin Cafe* et le *Casino Gardens* représentent deux des archétypes de clubs de l'époque tenus par des gangsters. Spacieux théâtre situé à l'angle de la 26e Rue et de State Street, le *Pekin* avait longtemps été le seul théâtre pour Noirs de Chicago. En 1905, le seigneur noir du jeu du South Side, Robert Motts, convertit une arrière-salle insignifiante en brasserie de plein air, lançant ainsi une nouvelle politique musicale qui devait plaire aux clients noirs et blancs comme aux artistes engagés. Après 1906, l'immortel Tony Jackson, pianiste de *ragtime* et chef d'orchestre de La Nouvelle-Orléans, fut nommé directeur musical du *Pekin*. Pendant la guerre, Motts, répugnant à faire de nouveaux travaux, vendit son établissement, et les nouveaux propriétaires italiens et juifs se mirent aussitôt en devoir de remanier les balcons pour avoir un décor qui convienne mieux à un *night-club*. Moquettes, linge de table et diverses concessions firent leur entrée, et une politique musicale favorisant toujours les orchestres de jazz poussa le club vers ses années de gloire. King Oliver et Louis Armstrong découvrirent le Nord dans un club dont les heures très tardives imitaient l'atmosphère brûlante et épicée des boîtes de jazz ouvertes toute la nuit qu'on trouvait à Memphis et à La Nouvelle-Orléans.

Le *Casino Gardens* était situé juste en dehors du Loop, à l'angle des rues Kinzie et North Clark. Cette brasserie, en perte de vitesse elle aussi, fut rachetée par des gangsters avec les bénéfices du trafic d'alcool pratiqué pendant la guerre. On aplanit les murs, on élargit l'espace et on ajouta des tables. Présenté sur les affiches comme « le lieu de rencontre le plus en vogue des professions du théâtre », le *Gardens* attira certaines des personnalités les plus en vue de New York, qui venaient y écouter le dernier cri en matière de jazz. Commencée en 1916 avec l'*Original Dixieland Jazz Band*, la politique de cet établissement fut dès lors d'employer des formations de jazz, qui jouaient devant une salle comble [18].

Enfin, sous cette nouvelle direction, la présence des femmes devint acceptable. En fait, l'ameublement et l'ambiance des boîtes avaient été conçus en vue d'attirer l'œil de la femme et d'en appeler à son jugement esthétique. Une nation qui s'urbanisait à grands pas depuis la guerre et qui prenait de plus en plus conscience de ses diverses composantes raciales cherchait une forme d'expression musicale plus appropriée à son état d'esprit. Les ballades gaéliques à dominance masculine, les lieder allemands et les insipides chansons victoriennes ne suffisaient plus à distraire le public. Il est tout à l'honneur des gangsters fraîchement immigrés d'avoir été les catalyseurs de ce changement dans les goûts musicaux.

Mais promouvoir le jazz signifiait aussi lutter contre les choquants préjugés qu'avaient depuis toujours rencontré devant eux les musiciens noirs. Il convient maintenant, pour mieux apprécier la réussite de ces derniers, de jeter un regard sur l'envergure des épreuves qu'ils durent subir.

IV

La vie des premiers musiciens de jazz

En guise de préface spéculative

La musique de jazz, telle qu'on commença à la connaître après 1890, a-t-elle fleuri dans le Sud grâce au soutien des gangsters ou malgré celui-ci ? Cela restera toujours un mystère car, en l'absence d'archives adéquates, ni l'une ni l'autre des hypothèses ne serait concluante. Mais ce serait aussi pure conjecture que de se demander ce que les *jazzmen* du Sud auraient produit dans un environnement d'où toute pègre eût été absente. Côté pile, nous pouvons au moins nous faire une idée de la façon dont les musiciens s'en tiraient en comparant les zones où les gangs opéraient et celles où ils n'étaient pas présents. Les trois dernières décennies du XIX^e^ siècle offrent une tranche temporelle intéressante, dans la mesure où tout ce qui devait éclore dans les années vingt était encore au stade de l'incubation. Durant cet intervalle, il existe suffisamment d'indices suggérant que partout où le jazz a rapporté de l'argent aux musiciens et aux imprésarios, comme à La Nouvelle-Orléans et, plus haut sur le Mississipi, à Memphis, Tennessee, l'image du commanditaire louche est très présente. Dans ces cas, le climat du gangstérisme était omniprésent, et il permettait aux artistes d'exercer leur métier avec un minimum d'aisance. Côté face, nous en avons confirmation : là où les *mobsters* n'opéraient pas, la musique ne bénéficiait d'aucun soutien.

Qui plus est, la détresse collective des Noirs était à l'époque si grande que tout soutien extérieur, quelle que soit sa source, contribuait à renverser l'ordre économique existant. La vie nocturne de La Nouvelle-Orléans nous montre que la créativité et l'invention musicale y ont crû en fonction directe des possibilités existantes, et que celles-ci ont été elles-mêmes fonction du développement de la pègre. Nous trouvons confirmation de ce phénomène dans l'étude que Peter Burke a consacrée à l'éclosion de l'art qui se produisit grâce au mécénat de certains tyrans lors de la Renaissance italienne. Et Burke ajoute :

> Les forces sociales ne peuvent pas produire de grands artistes, mais elles peuvent frustrer ceux-ci. L'art et la littérature fleurissent dans les époques et dans les lieux où les talents sont le moins frustrés.

Ce chapitre examine quelques-unes des entraves imposées au musicien noir moyen du Sud après 1870, à une époque où il était soumis à des limitations et à une répression considérables. Là où les *mobsters* étaient rares, les musiciens furent confinés dans un espace social étroit, avec peu de possibilités de se faire entendre. Ils étaient condamnés à jouer devant des auditeurs dont les compétences, limitées elles aussi à l'expérience de la plantation, n'avaient que peu de chances d'influer sur l'évolution de leur technique primitive, à plus forte raison de les mettre sur le chemin du vedettariat. Dans ces conditions, l'impact de ces artistes était limité. Préoccupés, dans leur majorité, par de simples problèmes de survie, ils n'avaient que peu de temps libre pour pratiquer leur musique, et encore moins pour s'amuser. Si donc devait se produire une cassure importante dans le système de contrainte auquel ils étaient soumis, cette cassure ne pouvait provenir que de l'extérieur de la communauté noire. Dès 1870, portée par des étrangers italiens et juifs, cette assistance culturelle était prête à agir. L'arrivée de cette faction indépendante, le rôle important joué par la pègre italienne dans la vie nocturne de La Nouvelle-Orléans et l'immense amélioration que cela amena pour les conditions de vie des musiciens de jazz, tout cela sera

discuté plus loin. Pour le moment, toutefois, il nous faut examiner ce qu'était la vie des musiciens en dehors des grandes villes d'alors où les gangsters faisaient sentir leur influence.

L'existence des Noirs

Quelle que soit l'opinion que l'on se fait de l'émancipation qui suivit la guerre de Sécession, la période dite de reconstruction ne fut pas idyllique pour les Noirs. On peut sans doute dire que cette période fut moins riche en excès barbares que celles qui l'avaient précédée, mais on aurait néanmoins du mal à imaginer une émancipation plus étouffante. En 1891, les Noirs du Sud étaient soumis à une totale discrimination politique et éducative. Les cruelles ordonnances « Jim Crow » (anti-Noirs) s'attaquaient à presque tous les aspects de la vie sociale et professionnelle noire. Les lois pénales elles-mêmes furent infléchies par la fourberie raciste. Les Noirs qui tombaient sous le coup de la loi — et cela incluait les troubadours ambulants — se retrouvaient enchaînés dans les sinistres équipes de forçats qui ont été depuis immortalisées dans les annales de la tyrannie correctionnelle. En 1905 encore, W. A. Sinclair écrivait :

> Ce système continue d'année en année, et l'homme de couleur n'évolue pas, il est prisonnier de sa plantation.

L'hostilité raciale était adroitement cultivée par ceux qui avaient le plus à y gagner. Les aristocratiques propriétaires d'un monde en train de mourir jouaient sur la concurrence aiguë existant entre les petits Blancs pauvres et la main-d'œuvre noire, et ils rayonnaient d'une satisfaction mal placée :

> C'est un aphorisme de dire qu'on peut reconnaître une « habitation de négro » à sa saleté et à son délabrement. La pauvreté, l'ignorance et l'absence de fierté sont générales chez les gens de couleur. Ils se contentent d'exister, mais ne se soucient aucunement des commodités de l'existence [1].

Un mépris d'une telle ampleur engendrait des maux effroyables défiant toute description. Dans un livre de 1928, *Rope and Faggot (« La Corde et le Bûcher »)*, Walter White nous fait voir ce que signifiait la vie à cette époque et de quelle façon affreuse elle pouvait se terminer pour les Noirs insolents. Entre 1882 et 1927, plus de 3 500 Noirs, presque tous de sexe masculin, subirent des humiliations et d'horribles brutalités avant d'être lynchés par des milices populaires déchaînées, principalement dans les États du Sud. À ce chiffre, on peut ajouter les dizaines de milliers de personnes intimidées et apeurées, réduites à une totale soumission, ainsi que de nombreux cas lamentables de mises à mort dont l'histoire n'a gardé aucune trace. Le résultat d'une telle violence — qui ne peut en aucun cas être attribuée à quelque pègre que ce soit — fut finalement d'infecter l'attitude des Noirs entre eux. En conséquence, le taux d'homicides chez les Noirs fut cinq à six fois supérieur à celui qu'on trouvait chez les Blancs du Sud qui étaient pourtant capables de faire couler plus de sang qu'on n'en a jamais vu se répandre durant la grande époque du gangstérisme dans les années vingt et trente [2].

Même à ses meilleurs moments, la vie était dure et fastidieuse. Les photographies prises par Scott Nearing avant 1910 nous font toucher du doigt la désolation des campagnes ravagées par l'incurie gouvernementale, les cabanes branlantes entourées d'enfants en haillons, l'état lamentable des installations d'hygiène improvisées, les routes poudreuses ne menant nulle part, dans un décor sinistre, et les fréquentes scènes montrant des adolescents apathiques et abandonnés se pressant les uns contre les autres comme des réfugiés d'on ne sait quelle guerre, pour chercher un peu de chaleur et de réconfort. Nés dans un milieu campagnard austère, dans un système qui leur déniait le droit à l'enfance, à l'éducation et aux chances de réussite, leur présence dans les champs et sur les digues était la garantie d'une main-d'œuvre abondante prête à être exploitée.

Le danger n'était jamais loin. Le tromboniste Trummy Young, répondant aux questions de Stanley Dance (dans le

bureau d'Earl Hines), raconta comment son père, employé de chemin de fer, bien que grièvement blessé lors de l'explosion d'une chaudière, se vit obstinément refuser toute compensation, et comment la compagnie ne fit absolument rien pour venir en aide à sa famille. Des accidents de ce genre, ainsi que l'indifférence des employeurs, n'étaient que trop communs. Et même quand l'intention était bonne, la violence exercée sur les jeunes par les parents était tout aussi commune. Les corrections à coups de fouet des fils par leur père, ostensiblement administrées en vue d'inculquer de la vigilance vis-à-vis des dangers que la plupart des enfants noirs affrontaient très tôt, n'aidèrent pas à apaiser les esprits ni à promouvoir la tranquillité. Ces actions contribuèrent grandement, au contraire, à la « prédisposition à la violence létale » qui a été une force historique dans la culture régionale du Sud [3].

Entourés de quantité de contraintes économiques et sociales, les jeunes Noirs n'avaient en général guère de débouchés vers des activités distrayantes. Dans la mesure où il réduisait le quotient de production d'un enfant, le sport était entouré de tabous. Il ne faut donc pas s'étonner que d'autres distractions, comme la boisson, la danse et même la musique de nature non religieuse, distractions auxquelles étaient hostiles les anciens, aient été perçues par les jeunes dissidents comme des modes de protestation. Vues comme autant de fruits défendus, les tavernes et autres guinguettes rurales (*juke joints*) qui commençaient à offrir de la musique enlevée se multiplièrent dans bien des régions du Sud. Le fait que les musiciens itinérants qu'employaient ces établissements fassent peu de cas, dans leur comportement, des us et coutumes traditionnels des Noirs, ne passa pas inaperçu aux yeux des jeunes et aventureux auditeurs, qui s'empressèrent d'imiter les attitudes rebelles de leurs douteuses idoles.

Pour des raisons économiques et politiques dont beaucoup demanderaient une longue explication historique qu'on peut d'ailleurs trouver dans bien d'autres ouvrages, des milliers de

Noirs firent leur balluchon et s'en allèrent vers le Nord avant 1914. En 1890, dix-neuf pour cent de l'Amérique noire vivait dans des villes. En 1920, ce pourcentage avait triplé. Et entre 1915 et 1923, près d'un million de Noirs s'installèrent dans le Nord industrialisé, en abandonnant souvent une récolte en train de mûrir dans le Sud. En 1925, Pittsburgh et Detroit, pour ne citer que ces deux villes, dont la population était quelques années auparavant presque entièrement blanche, pouvaient désormais compter sur une main-d'œuvre à vingt-cinq pour cent noire. De 1910 à 1920, l'immigration noire dépassa l'immigration blanche de près de trois cents pour cent à Cleveland, et de cinquante pour cent à Saint Louis et New York. D'autres villes un peu partout, de Philadelphie à Akron et Los Angeles, virent des changements aussi vigoureux durant ces années [4].

Il en résulta de la part des Noirs une énorme demande en faveur de traces culturelles de la vie qu'ils venaient d'abandonner. La musique et la danse, mais aussi le jeu et l'alcool figurent largement ici, car non seulement ces distractions rappelaient la vie de naguère, mais encore elles exprimaient tacitement l'esprit de rébellion qui s'était solidement installé au cœur des immigrants. Le samedi soir avait toujours été l'occasion de festivités abruptes comme de détente musicale temporaire. L'installation dans le Nord n'avait pas étanché cette soif. D'autre part, l'oppression raciale était toujours aussi implacable, comme le montre A. Epstein dans sa description, datée de 1915, de la vie des Noirs à Pittsburgh.

Pour répondre à ce besoin apparemment insatiable, des clubs de nuit surgirent un peu partout où l'espace le permettait. Les propriétaires pouvaient au début être Blancs ou Noirs, de la pègre ou non, mais on comptait sur la présence de nombreuses personnes vivant dans les quartiers voisins et dont les horaires de travail étaient considérablement moindres que ceux qu'elles avaient connus dans le Sud. Ces clubs restaient ouverts très tard. Étant donné que la clientèle était composée principale-

ment de Noirs pauvres, un groupe qui depuis longtemps avait fait fi des sévères règlements sudistes sur la consommation d'alcool et qui avait quelque peu tripoté en marge de la légalité, il y a peu de raisons de penser que ces gens s'inquiétaient de savoir d'où venaient les patrons de boîte. Il leur importait peu que des personnages de la pègre comme ils avaient pu en connaître dans le Sud prennent la direction d'une boîte, pourvu qu'ils puissent y entendre l'exubérante musique de Dixie. Le public des classes moyennes montrait, lui, plus de réticences.

Les premiers magiciens noirs

La première génération de vagabonds musicaux noirs apparut brusquement après la guerre de Sécession. Giles Oakley compare ces hommes à une « communauté fluctuante » se déplaçant d'une plantation à une autre et recueillant les miettes qu'ils pouvaient y trouver, particulièrement aux époques de moisson, quand les travailleurs s'attendaient à des distractions. Malheureusement, la fin de l'esclavage signifiait pour ces hommes non seulement une mobilité embarrassante, mais aussi un besoin urgent pour chacun de subvenir à ses besoins, quel qu'en soit le coût. Avec des régions entières dévastées par la guerre, il fallait toujours se déplacer plus loin, et beaucoup moururent de faim en route. Il n'y a aucune raison de penser que le taux d'échec de ces artistes ait été inférieur à neuf sur dix.

En l'absence d'un revenu qui leur aurait permis de se produire dans une ville ou une modeste bourgade — autant de petites municipalités à peine capables de payer leurs propres artistes de variétés — ces vagabonds musicaux devaient se contenter d'un public très clairsemé où chèvres et porcs étaient parfois plus nombreux que les clients payants. Ils suivaient les lignes de chemin de fer reliant les communautés rurales noires, sans se soucier des passants de rencontre ou des autorités locales.

L'hostilité de l'environnement forçait les artistes à adopter diverses conduites de fuite, même si elles étaient en fin de compte ruineuses pour eux. Bessie Smith, « impératrice du *blues* », dont les conditions de vie ne furent aucunement exceptionnelles pour un artiste noir d'alors, naquit dans un milieu d'une affreuse pauvreté. Elle fut découverte dans un bouge infect situé dans un quartier non moins infect de Selma, Alabama. Pour son biographe, Chris Albertson, il ne fait pas de doute que c'est le conditionnement qu'elle subit dans les lieux dangereux où elle travaillait qui la poussa aux excès d'alcool qui mirent prématurément fin à sa carrière. Et les travaux si originaux que Paul Oliver a consacrés à d'autres musiciens de *blues* révèlent une triste répétition d'histoires analogues. Oliver note entre autres choses le caractère brutal de l'environnement, et comment il a gravement entravé le développement musical :

> Nombreux furent les pianistes de *barrelhouse* et de *blues* qui se produisaient dans les agglomérations créées par les compagnies des digues, de la fabrication de térébenthine et de l'abattage forestier. [...] C'était un travail dur, dangereux et sale. [...] grossier et en marge de la loi.

Interviewé par la BBC, le *bluesman* Little Brother parla de ce qu'il avait vu dans les cabarets des camps d'abattage :

> C'était des endroits violents. [...] La plupart des gars portaient sur eux un Luger allemand. Ils tuaient quelqu'un, posaient leurs pieds sur le cadavre et continuaient à jouer aux cartes [5].

L'anthropologue noire Zora Neale Hurston a noté que les lois étaient très élastiques dans ces camps éloignés et qu'il en résultait une surabondance de criminalité. Dans ces régions non protégées, il pouvait se passer n'importe quoi :

> Il y a dans tous ces endroits beaucoup d'hommes et de femmes qui sont recherchés par la justice. La direction ne pose aucune question, elle a besoin de main-d'œuvre... En certains endroits, il est

> interdit à la police d'entrer pour rechercher des malfaiteurs. [...] Les rouages de l'industrie doivent tourner, et si ces hommes ne font pas le travail, qui d'autre le fera ?

Le musicien qui s'en tirait le mieux était celui qui savait s'adapter aux conditions de travail quotidiennes, qui savait mettre son instrument de côté en attendant que l'occasion de jouer se présente, ce qui ne se produisait pas tous les jours. Et le travail non musical pouvait être une épuisante journée, plié en deux dans les champs, ou le collier de misère des camps d'abattage forestier comme des équipes de construction de voies ferrées, avec tous les dangers que cela comportait, comme on vient de le voir. Mais même dans ce cas, l'argent était rare, car la plupart des artistes ne pouvaient compter que sur la *throw money*, les sous lancés par des auditeurs aussi pauvres qu'eux-mêmes. Certains pensaient que ce labeur éreintant les préparait à mieux jouer. Le guitariste Leadbelly disait grand bien du travail aux champs qui, estimait-il, « donnait au musicien le rythme dont il avait besoin pour sa musique [6] ». Mais cet enthousiasme n'était guère partagé. Brownie McGhee, un chanteur de *blues* du Tennessee, se rappelle comment les doigts et les mains d'un musicien pouvaient être irrémédiablement abîmés par l'abattage forestier ou la récolte, sans parler du fait qu'il y risquait sa vie. Le chanteur Homesick James parle pour des centaines de ses collègues qui ont fui cette écrasante servitude lorsqu'il déclare :

> Avec ce brûlant soleil du Tennessee qui incendiait les chants, je n'allais pas rester là-bas à me faire rôtir. C'est la raison pour laquelle je suis parti... (car je voulais) jouer de la guitare [7].

Las, appauvris, sales et sans espérance, ces ambulants se traînaient d'un camp de travail à l'autre, à la recherche d'un petit boulot. Ils apportèrent certainement une détente aux travailleurs sous tension, bien que les heures fussent longues, l'auditoire parfois critique et le risque d'encourir le courroux des chefs blancs très réel. La violence sévissait et personne n'y

échappait. Des contremaîtres blancs tyranniques décidaient qui pouvait jouer, quand et combien de temps, mais on en a vu qui revenaient sur leurs propres ordres dans une crise de rage. R. J. Lockwood se rappelle comment un propriétaire de plantation du Mississipi qui l'avait autorisé à jouer pour un bal dans une basse-cour changea soudain d'avis, interdit le bal, brisa la guitare de Lockwood et expulsa celui-ci de sa propriété dans un grand déploiement d'autorité [8].

Loin des villes et des *saloons* illuminés, un grand nombre de musiciens choisirent la vie ingrate de la petite caravane familiale de variétés, de rodéos ou de *medecine shows* (spectacles itinérants de charlatans, arracheurs de dents ou vendeurs de remèdes miracles). Des musiciens de jazz tels que Gene Sedric, Lester Young, Thelonious Monk ou Zue Robertson (tromboniste de la *Kit Carson Troupe*) commencèrent leur carrière dans des *shows* qui erraient dans des coins perdus. Selon le batteur vétéran Jo Jones, cette vie n'offrait guère de bons moments. Une chaleur étouffante alternait avec un froid glacial, des alcools dangereusement forts se mêlaient à des nourritures suspectes, tandis que la violence et les surprises de l'état des routes mettaient journellement en péril les membres de la petite troupe [9].

Ceux qui étaient suffisamment patients et persévérants pour ne pas renoncer à leur carrière pouvaient toujours se produire à un coin de rue ou sur quelque terre-plein dans l'espoir d'attirer l'attention et de gagner de quoi manger. On pouvait aussi décrocher un engagement pour une beuverie ou une soirée privée, mais il fallait être dur à la fatigue. Jusqu'en 1929 (peut-être même un peu plus tard), on voyait encore des musiciens jouer dans la rue pour essayer de trouver du travail. Les *Clifford Hayes'Stompers* peuvent servir d'exemple. Leurs représentations en plein air à Louisville étaient gratuites, mais elles servaient de réclame pour attirer les patrons de magasins de spiritueux qui écumaient les rues à la recherche d'un orchestre bon marché pour la soirée [10]. Certains imprésarios donnaient

aux musiciens à boire et à manger, mais empochaient quarante pour cent ou plus du cachet de l'orchestre [11].

Chaque ville avait sa propre *darktown*, son quartier noir bien délimité. Les empereurs du jeu y régnaient sur la vie nocturne naissante avec une main de fer qui étranglait tout style de musique jugé inacceptable. On trouve chez Oakley d'excellents aperçus de cette fermeté en action dans des villes comme Dallas, Memphis et Atlanta. La réussite musicale, même là où le climat était tolérant, était encore limitée à un étroit périmètre.

À l'intérieur d'un *juke joint* du Sud, l'atmosphère qui régnait ne pouvait se comparer qu'à une scène de *L'Enfer* de Dante. Des épiceries délabrées, des tavernes de basse-cour, des appentis et des cafés envahis par les mouches étaient transformés en boîtes de nuit où, dans la chaleur humide du soir, les clients, sous l'empire de leur frénésie interne, perdaient le sentiment. Zora Hurston visita nombre de ces horreurs au cours de ses pérégrinations en Floride au début des années trente :

> La nuit tombée, les *jooks* entraient dans la vie des gens. Des chansons y naissaient, engendrées par des sentiments et mises au monde avec l'aide d'un vieux piano déglingué ou d'une guitare en guise de sage-femme... et les jours de paye, c'était une débauche de musique et de rires, de danse et de bagarres.

L'ambiance générale était en équilibre sur le fil du rasoir, et celui-ci était fréquemment utilisé. On pense généralement que, aussi tardivement qu'en 1900, on aurait cherché en vain un cabaret de nuit décent et sans danger dans tous les États du Sud profond, d'Atlanta, Georgie, à Galveston, Texas, à l'exception de La Nouvelle-Orléans [12]. Nombreux sont les récits qui mentionnent l'apparition brutale de bagarres, de meurtres et de querelles d'amoureux se terminant en tragédie. Un certain bal de fin de semaine finit en désastre, comme on peut en juger par ce titre de journal en 1931 :

> Meurtre dans un dancing samedi soir : un mort et deux blessés. L'ancien bagnard noir se déchaîne avec un couteau [13].

Les griefs et les frustrations contenues s'exprimaient violemment sous l'effet de l'alcool. La présence de femmes ajoutait la touche finale au tourbillon des règlements de compte du petit matin. Nous en apprenons beaucoup sur les tristes conditions de vie locales si nous savons que les musiciens, pourtant considérés comme des marginaux sans le sou, étaient vus par les femmes comme autant de passeports pour la célébrité, le voyage et la fortune, ce qui déclenchait la colère des amants ou des maris, qui n'hésitaient pas à leur trancher la gorge. D'ailleurs, l'estrade sur laquelle travaillaient les artistes faisait d'eux des cibles idéales. Des coups de couteau ou de rasoir, des bouteilles volantes, des balles même mirent fin, d'une façon ou d'une autre, à bien des soirées rurales. Dans ces conditions, même l'innocence n'était pas une protection. Alors qu'elle menait ses recherches culturelles, Zora Hurston, qui était en train d'interviewer un guitariste local, échappa de justesse au coup de couteau de la maîtresse de celui-ci, qui était jalouse d'elle.

Beaucoup de clients estimaient qu'on ne peut pas s'amuser sans le faire aux dépens d'autrui, et ils organisaient leurs soirées en conséquence. Les clubs se voyaient donc forcés de protéger leurs orchestres. Dans certains établissements, on tendait du grillage de poulailler qui formait au-dessus de l'estrade un dais protégeant les musiciens des bombardements en tir courbe. Cette clôture était parfaite pour retenir les gros débris de verre, mais elle laissait passer les petits éclats qui pouvaient blesser. Les tessons faisaient des armes idéales et, d'ailleurs, le risque était le même des deux côtés du grillage. Les meurtres étaient si courants au *Monarch Cafe* de Memphis, nous dit Oakley, que les cadavres étaient simplement jetés dehors, où ils attendaient d'être ramassés par les employés des pompes funèbres qui faisaient leur ronde nocturne. Pour Oakley, ce club mérita amplement son surnom, *The Castle of Missing Men*, (« Le Château des disparus »). À propos des clubs d'Atlanta, un musicien de *blues* nous dit que :

> C'était un samedi soir bien insipide dans Decatur Street si l'on n'y avait pas compté plus de six rixes à coups de rasoir et si seulement quatre cadavres trouvaient leur place à la morgue le dimanche matin [14].

Dans certains établissements, la violence était telle qu'on devait servir la bière dans de discrets gobelets de carton. Louis Armstrong n'a pas oublié ses débuts dans des boîtes de la banlieue de La Nouvelle-Orléans. Le samedi soir y était alors synonyme de bagarres, alors que les turbulents travailleurs des digues se lançaient à la tête des chopes de bière. Armstrong nous dit que toutes les formes de débauche s'y donnaient libre cours entre hommes et femmes qui ne se souciaient pas des conséquences. À mille lieues de l'adulation qui devait plus tard l'entourer, Armstrong, comme ses camarades musiciens, était accueilli dans le bruit, les manques d'égards et les constantes interruptions. Il nous dit aussi que :

> Les hommes se battaient comme des scies circulaires et les bouteilles volaient par-dessus l'estrade de l'orchestre… et puis plein de coups de couteau et de coups de feu [15].

Zora Hurston, bien sûr, est plus précise dans ses descriptions :

> On danse le quadrille. On danse le *scronch*. On danse le *belly-rub*. On balance le chapeau d'un type qui vous déplaît, et on sort un couteau pour prouver qu'on ne plaisante pas… On aurait dit que tous ceux qui avaient envie de se bagarrer avaient décidé que l'heure était venue. Les couteaux à cran d'arrêt, les pics à glace et les rasoirs coupe-choux étaient sortis… Quelqu'un séparera peut-être les combattants avant que les lames ne se rencontrent, mais peut-être qu'on n'y arrivera pas.

Il faut aussi penser à l'effort soutenu exigé par le métier. Jouer toute la nuit dans le bouge obscur et perdu d'un camp de travail n'avait rien qui puisse flatter le sens esthétique d'un artiste. En outre, la question du cachet était toujours objet de discussions et de tromperies. Les musiciens apprenaient à ne pas quitter des yeux l'homme qui faisait payer les entrées, afin qu'il ne

s'éclipse pas avec la recette en laissant le pauvre artiste en panne, les mains vides. Au début des années trente, le guitariste Eddie Boyd gagnait un dollar par nuit et jouait tous les jours de la semaine dans un obscur bouge du Sud. « Ces conditions étaient lamentables, dit-il, et guère différentes de ce qu'elles avaient été vingt ans auparavant [16]. »

L'hostilité raciale était une menace perpétuelle pour les musiciens sans appui. À une époque où régnaient les lois sur le *lynch* et les « codes noirs », le racisme avait une façon effrayante de se manifester dans la vie de tous les jours. Tous les *jazzmen* noirs avaient une histoire d'ancien combattant à raconter. Dickie Wells nous parle d'au moins un musicien, le batteur des *Whispering Serenaders of Gold*, qui fut castré — et en mourut — pour avoir appris des pas de danse à des jeunes filles à Miami, Floride, dans les années vingt. Gene Sedric, le saxophoniste de Fats Waller, nous raconte des souvenirs à faire se dresser les cheveux sur la tête :

> Très souvent, on arrivait dans une ville, on s'inscrivait dans un hôtel, et on les entendait nettement, dans la chambre voisine, raconter comment ils comptaient déclencher la bagarre et défourailler à l'endroit où on devait jouer le soir. Dans certaines villes, on faisait payer deux fois plus cher aux orchestres qui venaient [17].

Dans le livre de Stanley Dance, Earl Hines confirme que l'on montait les prix pour les musiciens dans ces bleds perdus. Il ajoute aussi que, dans les tournées, les équipements étaient lamentables, notamment les pianos, qui étaient tellement mauvais et désaccordés que « je jouais dans une tonalité et l'orchestre dans une autre ».

Les spectacles sous chapiteau et les troupes itinérantes ne s'en tiraient pas mieux. Encore enfant au début des années vingt, la chanteuse Lena Horne faillit se trouver mêlée au lynchage d'une troupe noire à la sortie de Jacksonville, Mississipi. « Les Noirs en tournée n'avaient personne pour les protéger dans les villes inconnues, écrit-elle, et ils faisaient un bon

gibier pour la populace. » Edmund Hall, le clarinettiste de l'orchestre Claude Hopkins, se souvient d'un incident à Birmingham, Alabama, où l'on interdit à l'orchestre de jouer avant qu'une corde n'ait été tendue en longueur dans la salle de danse, séparant ainsi les danseurs des deux races. D'autres façons de tenir séparées les races étaient plus ingénieuses. Le pianiste Gus Perryman se rappelle un club de Gulfport, Mississipi, où l'orchestre, en 1919, était suspendu sur une sorte de palier situé à mi-distance de deux étages : le rez-de-chaussée réservé aux Blancs était propre, avec un sol lisse, tandis qu'à l'étage, un plancher mal dégrossi était réservé aux Noirs [18]. Certains clubs simplifiaient encore plus la question : ils ouvraient un soir aux Blancs, un autre soir aux Noirs.

Cloisons, auditoires indifférents, violence, risque de se faire escroquer par le patron de la boîte, plus la crainte de se produire devant un public de rigolos et de voyous blancs, tout cela pouvait intimider les plus résolus. Les amis du jazz eux-mêmes pouvaient poser des problèmes. Le cornettiste Bunk Johnson frémissait à l'idée que certains clients, dans les bouges du Sud « ne prenaient un bain que tous les six mois ». Et le pianiste Gavin Bushnell nous raconte comment il fut kidnappé par une de ses admiratrices, une patronne de bordel de Louisville qui, sous la menace d'un couteau, l'obligea à travailler pendant quatre jours dans son lupanar jusqu'à ce qu'il trouve le courage de prendre la fuite [19].

Avant les années vingt, le musicien de jazz optait pour une profession dépourvue de tout attrait social. Il ne pouvait prétendre à la richesse, à la respectabilité, à des conditions de vie décentes. On a déjà vu la vulgarité de son environnement professionnel, mais il y a plus : pour les familles de la petite bourgeoisie des deux races, il était un marginal qu'il fallait tenir à distance comme un lépreux [20]. Le pianiste Jelly Roll Morton a dit que « les Noirs n'ont jamais eu l'idée qu'ils voulaient avoir un musicien (dans leur famille). Pour eux, un musicien était un vagabond ». Les ambitions de l'écrivain Ralph Ellison qui,

dans l'Oklahoma City des années vingt, voulait se faire musicien de jazz, furent contrecarrées par ses parents respectables, qui considéraient cette musique comme « une forme d'expression rétrograde et vulgaire [21] ». Selon Nathan Huggins, les intellectuels noirs préférèrent longtemps traiter par le mépris la production des artistes de jazz, tandis que le *Journal of Negro History* (« *Revue de l'Histoire noire* ») refusa de publier un seul article sur ce sujet de 1916 à 1946, et que le journal noir *The Chicago Messenger* publia au moins un article anti-jazz dans les années vingt [22].

En proie à la pauvreté et au racisme, au manque d'égards et à la morgue du public aisé, les *jazzmen* durent se produire dans les lieux les plus mal famés, ce qui ne fit que noircir encore plus leur réputation. Dans bien des villes, si l'on en croit le bassiste Pops Foster (qui s'est confié à Tom Stoddard, son biographe), il était terriblement difficile pour les musiciens de trouver à se loger décemment avant que la tombée de la nuit ne les laisse se geler dehors. Les patronnes de pension leur fermaient la porte une fois qu'ils avaient dit quel métier était le leur, et les dames avec des chambres à louer n'étaient pas plus accommodantes. À une époque aussi tardive que les années trente, les orchestres de Noble Sissle et de Jimmy Lunceford, qui avaient un succès fou à New York et à Chicago, se voyaient très souvent refuser le logement une fois qu'ils étaient en tournée. À Terre Haute, Indiana, l'orchestre de Sissle réussit à se loger dans l'enceinte d'un cirque, où les musiciens dormirent sur la terre battue, entourés d'animaux qui se déplaçaient nerveusement juste à côté de leurs couchettes improvisées. Les musiciens de Lunceford « se retrouvèrent souvent dans des villes où il n'existait aucun hôtel ou restaurant pour les Noirs [23] ». Après s'être produite à Lexington, Kentucky, la chanteuse Ethel Waters dut coucher dans une écurie.

Pour couronner ces insultes, on obligea parfois les artistes à se déguiser en clowns. Il existe de nombreuses photos montrant des musiciens illustres vêtus de la façon la plus fantaisiste

— Kid Ory, King Oliver et Jelly Roll Morton, pour n'en citer que trois. Le *Tom Brown's Jazz Band*, un groupe blanc, se vit refuser des engagements si les musiciens n'acceptaient pas de porter en scène des chemises criardes et des salopettes, des chapeaux de paille et d'autres déguisements tapageurs, tout en tirant de leurs instruments des imitations d'animaux de basse-cour. Le cornettiste Freddie Keppard, à ses débuts, gagna le principal de ses revenus en imitant un cheval sur son instrument. On demandait souvent aux batteurs de se fourrer leurs baguettes dans les narines ou de les faire tenir en équilibre sur leurs oreilles pour se donner l'air d'un sorcier sauvage. D'autres artistes devaient se dandiner comme des canards, se donner des regards de cannibales, bref, se rendre ridicules de mille façons. Les imprésarios croyaient que ces bouffonneries faisaient rentrer l'argent et amusaient un public abruti ou belliqueux. En conséquence, le musicien de jazz de 1900 était considéré comme une « attraction médiocre », et comme nous le dit Ralph Berton, il se trouvait « associé aux numéros de chiens dressés et aux danseurs de variétés ». En tout cas, nous savons que, aussi tardivement qu'en 1925, l'orchestre des *Wolverines*, où a joué Bix Beiderbecke, était présenté juste après un numéro d'otaries savantes.

Malheureusement, l'accueil que fit le Nord à la nouvelle musique ne fut guère plus favorable. Dans les grandes villes, les musiciens de jazz ne trouvèrent pas beaucoup d'amis. Leurs collègues déjà installés s'efforcèrent d'imiter leur jeu et, n'y arrivant pas, se mirent à craindre la concurrence qu'ils apportaient sur le marché de l'emploi. Les intellectuels n'eurent que mépris pour une musique qui n'était pas consacrée par un *pedigree* européen. Et les sectaires s'insurgèrent contre ses conséquences, à savoir le mélange des races. Des chroniqueurs sans grande culture déclarèrent avec suffisance que cette musique était dégénérée, vulgaire et impure, et ils prédirent sinistrement qu'elle serait la cause de la chute des femmes blanches comme il faut :

> Il n'était pas rare de voir des jeunes filles blanches avec des hommes de couleur, surtout des musiciens de jazz-band qui semblaient exercer une attirance magnétique sur les femmes caucasiennes à travers tout le pays [24].

Les agents de police de la vieille école étaient ceux qui marquaient le plus de prévention, et ils appliquaient la loi dans toute sa rigueur. Voici comment un flic irlandais décrit un *black and tan* (établissement mixte) de Manhattan :

> Tous les signes de féminité qui ont pu se trouver auparavant sur le visage de ces femmes ont maintenant disparu... Il n'y a pas de limite à la licence. Il en faut beaucoup pour satisfaire même les meilleurs des Noirs abrutis qui sont dans la salle. Ils dansent jusqu'à ce que la sueur ruisselle sur leur visage, et ils boivent jusqu'à l'hébétude [25].

Les syndicats de musiciens opposèrent une vive résistance, et nombre d'entre eux établirent d'interminables séries de chicanes. Le chapitre de Chicago qui, du fait de la dominance du bloc irlandais dans les affaires politiques, était tout à fait représentatif de la plupart des syndicats d'alors, qualifia le jazz de musique « vulgaire et éhontée », et il s'opposa résolument à sa diffusion dès le début. Certains syndicats s'ingénièrent à minimiser les chances de travail pour les Noirs et à empêcher les Blancs étourdis d'approcher ceux-ci de trop près. La plupart des syndicats adoptaient une attitude très stricte envers les musiciens venus d'ailleurs. Ainsi, les chapitres de New York et de Philadelphie, non contents de prévoir des clauses restreignant le jazz, firent activement campagne contre les établissements assez imprudents pour engager des *jazzmen*. À Detroit, les artistes venus d'ailleurs se virent menacés de représailles physiques de la part du syndicat, qui traita certains cas comme des avertissements [26]. L'analyse faite à l'époque par C. Lawrence Christensen fourmille d'exemples de subtilités juridiques utilisées par les syndicats pour limiter les possibilités d'emploi. Il est indéniable que ces restrictions furent efficaces jusqu'en 1920,

avant que les employeurs de la pègre ne commencent à s'en prendre à cette complicité dans l'intolérance.

La volonté qu'eut le musicien de jazz de continuer à exercer son métier au mépris des indignes entraves qu'on lui opposait nous donne une leçon d'intégrité et d'engagement. Sa force se mesure à la façon avec laquelle il sut résister à un constant déferlement d'insultes assourdissantes et de terrifiants affronts. C'est seulement dans sa musique qu'un artiste aussi vigoureux pouvait trouver une évasion hors de la servitude dans laquelle l'enfermait son environnement séculier. Mais cette foi en sa musique nous fournit aussi deux très bonnes raisons qui expliquent pourquoi il choisit de s'aligner sur les promoteurs de la pègre. Tout d'abord, il souhaitait pouvoir jouer quelque part avec un minimum d'aises et de liberté ; cela, les gangsters lui en donnèrent la possibilité. Deuxièmement, les gangsters aimaient vraiment la musique et ils recherchèrent la compagnie des artistes, allant jusqu'à se mêler en personne à l'exécution de cette musique chargée d'électricité. Jamais auparavant un groupe directorial n'avait prêté une telle assistance : une aide inattendue, certes, mais reçue avec gratitude.

D'autre part, comme la plupart des spectateurs ne prêtaient qu'une attention passagère à ces artistes, certains allant même jusqu'à les injurier, seuls les Noirs les plus ambitieux, les plus amoraux ou les plus militants se décidèrent à adopter l'état de musicien, car ils savaient quelle désolation les entourerait. Mais ces attitudes mêmes, en établissant une solide fondation de méfiance et de rébellion à l'égard des conventions sociales, poussèrent les *jazzmen* à se rapprocher inconsciemment des personnages de la pègre. Les uns comme les autres avaient des taches sur leurs casiers judiciaires, et quelques-uns avaient une expérience personnelle de la violence. Presque tous les artistes avaient, comme les gangsters, une collection de souvenirs ayant trait à des méfaits ou des délits. Le sentiment d'avoir en quelque sorte un passé commun amena artistes et *mobsters* à s'accepter les uns les autres inconditionnellement.

Étant donné les conditions de contrainte et d'humiliation qui avaient été si longtemps le fléau des musiciens, la protection soudainement offerte par les gangsters pouvait difficilement être refusée. D'après nos recherches, la première apparition de celle-ci semble avoir eu lieu à La Nouvelle-Orléans dans les années 1870 et 1880. Du moins peut-on dire que c'est à cette époque que des musiciens commencèrent à se produire dans des salles plus propres et des environnements plus gais. À force de ténacité, les parrains de la pègre se mirent à greffer la nouvelle musique sur une vie nocturne jusque-là inexplorée. Ils le firent d'abord pour leur plaisir personnel. Plus tard, cela devint du « *big business* », au fur et à mesure qu'une plus grande partie du public eut envie d'écouter la musique des gangsters et d'imiter ces héros populaires. Mais au commencement, tout cela fut une affaire de flair, un jeu lourd de risques. Le moment est venu d'examiner ce milieu et de comprendre les raisons qui expliquent que les deux groupes ont réussi à si bien travailler ensemble.

V

Tout a commencé à La Nouvelle-Orléans

Le berceau d'une musique impétueuse et nomade

En 1896, peu de temps avant de s'embarquer pour un voyage au Honduras, le nouvelliste O. Henry s'arrêta suffisamment longtemps dans le Quartier Français de La Nouvelle-Orléans pour noter ce qui suit :

> Les races latines sont particulièrement prédisposées pour être les victimes du phonographe. Elles possèdent le tempérament artistique. Elles aspirent à la musique, à la couleur et à la gaieté. Elles donnent de l'argent au joueur d'orgue de Barbarie… alors qu'elles sont endettées de plusieurs mois chez l'épicier.

Pour O. Henry, les Latins comprenaient les nombreux Siciliens qui peuplaient alors le « *French Quarter* ». Et certes, on ne pourrait pas trouver de meilleur exemple des caractéristiques artistiques et de la gaieté musicale des Latins qu'à La Nouvelle-Orléans à la fin du XIX^e^ siècle. Ce groupe particulier, qui comprenait beaucoup d'Italiens ayant des liens avec la pègre, les Noirs et les Créoles (au sens américain, c'est-à-dire les mulâtres), contribua avec le talent et l'expression musicale de ces derniers à tisser cette musique prolétaire que nous avons fini par connaître sous le nom de jazz. Ce rapport unissant les malfrats siciliens et les musiciens de jazz noirs dut être un secret de polichinelle à l'époque, bien qu'il n'en reste pas beaucoup de traces écrites. Il en reste si peu, en fait, que nous avons naturellement tendance à penser le couple jazz-gangstérisme comme

un phénomène des années vingt, au même titre que les chapeaux cloches et les manteaux de raton laveur.

Mais cette façon de voir fausse la vérité telle que nous la connaissons par le peu qui a transpiré, et elle ne tient pas compte d'associations historiques qui ont eu lieu plusieurs décennies avant l'explosion du jazz.

J'ai déjà laissé entendre que, réduite à sa propre misère et à ses propres moyens, la musique noire serait morte sans avoir jamais connu la popularité. Pour que cette musique puisse survivre au marasme dans lequel elle se trouvait en 1890 ou 1900, des ajustements soudains étaient indispensables, pas seulement en ce qui concerne l'invention musicale et la technique, mais aussi dans les domaines de la promotion et de la présentation. Il fallait des innovations dans la façon dont le jazz était présenté, il fallait qu'il puisse passer des coins de rue ou des basses-cours à des cadres intimes qui soulignent son attrait et donnent aux musiciens du plaisir à se produire.

Cela signifiait un changement majeur chez les propriétaires de lieux nocturnes et les fournisseurs de distractions nocturnes. Malheureusement, en examinant ce terrain, on se trouve bien embarrassé. Car ce côté peu orthodoxe de la vie nocturne d'une ville — et celle de La Nouvelle-Orléans est la mieux documentée — représente un champ d'étude sociale non cartographié et négligé. Nous n'avons aucun moyen de mesurer avec précision l'extension de la vie nocturne dans les années qui ont précédé l'épanouissement des orchestres de jazz en général. Pourtant, à défaut de documentation écrite, le bon sens nous dit qu'il s'est passé là quelque chose de très important. Les clubs de la pègre ne recherchaient guère la publicité. Les bordels, eux, en faisaient grand usage, mais ils n'engageaient généralement que des pianistes, et ceux-ci se connaissaient tous.

Où et à quel moment exactement se rencontrèrent les deux groupes — les Siciliens et les Noirs — c'est ce que nous ne pouvons que conjecturer. Bien que la bibliothèque de jazz de la Tulane University de La Nouvelle-Orléans ne puisse nous

aider à préciser une date, je prétends que cette rencontre a eu lieu avant 1880. À la différence des compositeurs européens, personne, dans les générations de *jazzmen* ou de gangsters siciliens de l'après-guerre de Sécession qui s'installèrent à La Nouvelle-Orléans, ne tenait de journal intime — je veux parler des rares individus qui étaient capables d'écrire. En tout cas, on n'en a pas trouvé. De leur côté, les gangsters n'ont jamais été une source d'informations prête à coopérer, et ces hommes sans éducation n'étaient pas du genre à dicter leurs mémoires. Le peu d'informations générales que nous possédons provient de la fin des années trente, lorsque, comme sous l'effet d'une réflexion *a posteriori*, certains historiens du folklore s'efforcèrent tardivement de faire dire aux pionniers musicaux ce que ceux-ci pouvaient se rappeler d'un passé confus. Sans parler des inexactitudes et des omissions générales, on ne s'inquiéta pas de poser des questions relatives au sujet de la présente étude, ou, si on le fit, les vénérables artistes de jazz éludèrent ces questions.

Quant aux coupures de presse, elles sont également partisanes et sujettes à caution. Le professeur Kendall parle de ces années comme d'une période de répression raciale omniprésente, y compris dans la presse. Les directeurs des huit principaux quotidiens locaux n'employèrent jamais un seul journaliste noir ou italien pour rendre compte de faits divers dans lesquels des Noirs et des Italiens étaient soit les victimes, soit les agresseurs [1]. En l'absence d'articles de journaux, j'ai donc dû puiser mes informations à diverses sources moins irréfutables : études de criminologie et de musique, tendances économiques, histoires de l'art, jusqu'à des impressions trouvées dans des guides de voyage.

Le chapitre précédent fait allusion aux terribles conditions de vie du musicien noir itinérant dans le Deep South après 1870. Beaucoup d'histoires du jazz mentionnent le fait qu'il y avait abondance d'artistes de talent, particulièrement après 1890, alors que des centaines et des centaines de musiciens

nomades sillonnaient la province à la recherche de travail. Ils jouaient là où ils pouvaient, dans des endroits perdus, quand on leur en offrait la possibilité. Mais c'est seulement dans les villes que la demande des clients et l'argent des joueurs convergeaient en quantité suffisante pour permettre l'engagement d'un orchestre autrement que de façon improvisée. Néanmoins, même dans les grandes villes, une poignée de musiciens seulement pouvaient survivre uniquement en jouant, même si le public était prêt à les entendre, car, dans les deux décennies qui suivirent la fin de la guerre de Sécession, les gens qui avaient des intérêts dans la vie nocturne décidaient qui pouvait jouer, et ce qu'on devait jouer.

Parmi ces villes, La Nouvelle-Orléans se tenait prête à remplir son précieux rôle dans la naissance du jazz. D'ailleurs, ce rôle de sage-femme lui est reconnu par de nombreuses histoires du jazz et d'autres études. On peut en trouver une explication partielle dans la licence des mœurs amenée par les Espagnols et les Français au cours du XVIII[e] siècle. Il est certain que la présence alternée de ces deux puissances pendant deux cents ans a apporté une atmosphère de décadence sensuelle dont ont profité les aventuriers locaux, noirs ou blancs. C'est dans une ville troublée par des tentatives nihilistes qu'un procureur général espagnol tenta vainement de remettre de l'ordre en 1800. Dans son effort en vue de maîtriser l'augmentation de la criminalité dans les vieux quartiers, il accorda la priorité à la fermeture des dancings comme des établissements de nuit. En désespoir de cause, il consigna sur ses carnets des notes qui nous éclairent sur la nature de ces cabarets qui défiaient ses efforts :

> Des lieux de bagarres et d'ivresse… Ouverts toute la nuit… et bourrés de soldats, de marins, d'ouvriers et d'esclaves… où la boisson, le jeu, la prostitution et la danse se donnent libre cours [2].

Henry A. Kmen écrit que les aspects les plus animés de cette vie nocturne tenaient à sa nature politique. Des débats enflammés allant jusqu'à l'émeute avaient lieu tous les soirs dans les années

1810, et presque tous avaient pour objet la question de la danse. Les établissements de nuit devinrent le théâtre de bagarres entre clients furieux — anglais et français — qui se disputaient avec la dernière énergie pour savoir laquelle des deux musiques de danse, l'anglaise ou la française, serait jouée telle ou telle nuit. En 1835, pas moins de trente dancings mixtes, c'est-à-dire acceptant les Noirs comme les Blancs, ainsi qu'une myriade de bistros, dispensait de la musique enjouée avec des boissons nocturnes. Ce n'était pas du jazz, mais l'ambiance et les rythmes s'en rapprochaient. Cet état de choses ne fit que se développer pendant l'âge d'or de la cité, avant la guerre de Sécession, dans les années 1850, avant de tomber dans l'ombre et l'oubli à la fin de la guerre. En effet, en 1865, année de l'arrêt des hostilités, un autre type d'entrepreneurs nocturnes apparut, des hommes de bon ton attachés à une culture aristocratique agonisante [3].

Ainsi se trouva-t-il que, deux ou trois générations avant l'apparition d'immigrants et de malfrats siciliens (que nous sommes tentés de faire remonter à 1863), des musiciens itinérants de toutes races furent attirés vers un port de delta que son rayonnement, sa tolérance et son atmosphère de carnaval paraient d'une festive auréole de réussite facile. Un port aussi dont la criminalité en plein développement signifiait la possibilité de s'enrichir rapidement.

Le *mobster* sicilien

En 1875, La Nouvelle-Orléans frappait par son très grand charme et sa beauté culturelle, qui mettaient radieusement en valeur son ample héritage français. Né dans cette ville, George Washington Cable aimait en décrire poétiquement les beautés :

> Une cité de villas et de cottages [...] de jardins ombragés [...] de rues protégées du soleil par des arbres de haute futaie, habitées par des oiseaux chanteurs et parfumées par une opulence de fleurs présentes toute l'année [4].

Malgré le charme et le parfum apparents de la ville, il n'était pas nécessaire d'y séjourner longtemps pour comprendre qu'elle constituait une zone d'attraction pour quantité de races et de peuples du monde. Ce phénomène représentait un fâcheux handicap pour la vie politique et sociale. Quelques chiffres montrent l'attirance que la ville exerçait sur les immigrants. En 1860, déjà, La Nouvelle-Orléans était la sixième ville américaine pour le pourcentage des citoyens nés à l'étranger, et l'on n'observe guère de changement deux générations plus tard [5]. Indépendamment de leur richesse ou de leur statut social, les nouveaux venus se retrouvaient vite dans des poches territoriales qui leur étaient officieusement assignées comme résidence, et où ils apprenaient de leurs voisins les rivalités politiques municipales.

Le guide Baedecker de 1893 nous fournit à ce sujet des détails intéressants. Les Anglo-Américains représentaient dix-huit pour cent de la population de La Nouvelle-Orléans et occupaient un quartier résidentiel de villas entourées de jardins connu auparavant sous le nom de Faubourg Sainte-Marie, qu'ils avaient transformé en quartier d'affaires. Ses habitants ne connaissaient rien d'autre de la vie des Noirs que ce qu'ils en voyaient par les nombreuses chaînes de forçats chargés du nettoyage des rues. Les Allemands, qui constituaient quinze pour cent de la population, étaient retranchés dans le Faubourg Marigny, un quartier propre, bien ordonné et suffisamment à l'écart, considérant les limitations des services de transport urbain. La colonie irlandaise, elle, représentait quatorze pour cent et s'était vu attribuer un quartier bien nommé Irish Channel, caractérisé par une intense guerre des gangs, une violence omniprésente dans les rues et une cruelle pauvreté. Enfin, il y avait le Quartier Français, le « Vieux Carré », un secteur de grâce créole en pleine décadence et de maisons de rapport détériorées, de plus en plus ouvert au rebut de la société. C'est là que cherchaient refuge des groupes disparates, Noirs ruraux, Créoles de l'arrière-pays, marginaux mexicains, juifs et siciliens

(neuf pour cent pour ces deux derniers groupes) et épaves de toutes nationalités.

Les Siciliens affluaient en nombre. Selon un rapport, la population italienne de la ville était en 1900 à son plus haut point. La même année, un journaliste italien écrivit ceci : « Les Siciliens ont toujours eu une préférence pour La Nouvelle-Orléans, et en Sicile on regarde leur colonie avec fierté et espoir [6]. »

L'important afflux des Siciliens peut s'expliquer par la combinaison de deux facteurs : l'attirance exercée par les possibilités de travail en Amérique et les violents désordres en Sicile. Les conditions étaient si mauvaises au pays que beaucoup d'hommes devinrent les dupes consentantes des offres d'emploi douteuses agitées devant eux par des propriétaires de plantations sudistes et des régisseurs eux-mêmes à peine remis des désordres de la guerre de Sécession et de la Reconstruction [7]. L'appât était certes tentant car, topographiquement parlant, il existe beaucoup de similitude entre le Bassin de la Louisiane et la Sicile. Quelques degrés de latitude seulement séparent ces deux régions, sur lesquelles soufflent des vents alizés venus de la mer toute proche. Ces ressemblances stimulaient l'envie d'émigrer.

Dès le début, ou presque, les nouveaux immigrés posèrent des problèmes que les planteurs n'avaient pas prévus. Le professeur Cunningham est convaincant lorsqu'il écrit que l'idée originale des politiciens sudistes était d'attirer sur les rives américaines une main-d'œuvre plus docile que celle des travailleurs noirs dont l'humeur belliqueuse inquiétait de plus en plus les aristocrates locaux. On s'était dit que les Italiens, pauvres et ignorants qu'ils étaient, feraient un bon contrepoids et permettraient de manipuler les Noirs.

Si de nombreux Siciliens mordirent à l'hameçon et dirent adieu à leur pays appauvri, un bon pourcentage d'entre eux refusèrent de s'éloigner par trop du secteur portuaire de La Nouvelle-Orléans, et ceux qui se répandirent dans les régions rurales eurent vite fait de se dissocier des projets visant à refouler les Noirs. L'article méticuleux de Cunningham attribue

cette réaction au manque d'animosité raciale existant dans les premières vagues des immigrants siciliens : pour eux, la haine ethnique était chose totalement neuve. À sa façon, Roger W. Shugg nous dit la même chose [8].

Bientôt, ces immigrés relativement peu intéressés par un jeu d'échecs racial recherchèrent des métiers urbains qui leur étaient familiers. Ils acceptèrent avec empressement des jobs d'ouvrier, de débardeur, de marchand des quatre-saisons, de pêcheur ou de maraîcher. Mais le fait d'avoir refusé de jouer le rôle qui leur avait été assigné par les propriétaires terriens et la classe politique les mit inévitablement en situation difficile, et les représailles ne se firent pas attendre. Les emplois devinrent de plus en plus difficiles à trouver. Ainsi, se voyant refuser l'accès à la plupart des débouchés du travail, beaucoup d'Italiens se retrouvèrent bientôt entassés dans le misérable Quartier Français occupé par les Noirs. Pour ceux qui se trouvaient dans des secteurs plus désolés, la situation était encore pire :

> Dans le petit bourg de Tallula, Louisiane, l'arrivée de cinq boutiquiers siciliens irrita les Blancs locaux parce que ces Italiens avaient une clientèle principalement composée de Noirs, avec lesquels ils se situaient sur un plan d'égalité. Ils violaient donc le code de l'homme blanc. En quelques années, une querelle à propos d'une chèvre se termina par le lynchage des cinq Siciliens. Dans une autre localité, les Blancs essayèrent de marquer nettement la ligne séparant les deux couleurs en refusant l'accès des écoles blanches aux enfants des Italiens [9].

Un peu partout, des incidents banals dégénérèrent en brutalité sauvage, comme par exemple à La Nouvelle-Orléans en 1891, lorsqu'une milice de citoyens prit la justice en main, lynchant onze Italiens et en emprisonnant beaucoup d'autres dans une affaire que ni la police, ni le tribunal ne purent jamais démêler. La presse se fit l'écho de la populace, décrivant « ces Siciliens crasseux... dont les mines de canailles arriérées et la mise débraillée proclamaient la nature brutale [10] ».

En 1880, le Quartier Français n'était que désolation, un quartier bien différent de ce que la riche bohème en ferait après 1928. Les photos prises en 1926 par Arnold Genthe témoignent d'un décor lugubre habité par des êtres pathétiques. Kendall appelait ce quartier « une réserve italienne ». Les trottoirs n'étaient guère plus que de méchantes planches et, à la saison des pluies, les rues se transformaient vite en une succession de grandes flaques boueuses. L'eau croupie servait de terrain de reproduction à des insectes pestilentiels porteurs de diverses maladies tropicales mortelles. À cela s'ajoutait la coutume locale consistant à jeter les ordures dans la rue, pour le plus grand bénéfice des bandes de chiens sauvages qui écumaient le quartier. Les restes laissés par ces chiens se décomposaient bientôt dans le climat chaud et humide, émettant une puanteur délétère qui s'étendait à des kilomètres à la ronde. Il ne faut donc pas s'étonner si le plus haut taux de mortalité de tout le bassin du delta était localisé dans le Quartier Français, et l'on ne se gênait pas pour en identifier les responsables :

> Le plus mauvais secteur du quartier est habité par des Siciliens de bas étage, la Mafia, et des Noirs [...] une zone de gin, de mauvais vin et de drogue. [...] Certaines scènes évoquaient Naples et Palerme — de longues cordes à linge chargées de la lessive familiale qui pendait le long des balcons en fer forgé naguère si gracieux [...] des enfants à demi nus [...] des hommes et des femmes vieux, basanés et obèses endormis sur leurs porches. [...] et partout l'odeur d'ail et de fruits pourris [11].

Sur ce fumier fleurissait une politique de même aloi, profondément pourrie et corrompue. Le mépris de la loi avait toujours fait partie de l'histoire de la ville, au même titre que l'exubérante végétation qui ornait les rives du fleuve. En fait, on peut faire remonter certains des pires excès au début du XVIII[e] siècle. Mais le goût pour l'illégalité et la vénalité officielle qui était apparu dans les années précédant la guerre de Sécession resta bien présent pour s'opposer aux aspirations des immigrés siciliens. Il ne fait guère de doute que les trente dernières années du

XIX[e] siècle ont été marquées par des élections générales très violentes et très corrompues, une dissipation constante des deniers publics par le biais de projets d'urbanisme inutiles servant à remplir les poches d'un petit nombre, comme par un complexe réseau de corruption et de pots-de-vin — surtout dans les quartiers chauds — qui permit à plus d'un magistrat ou fonctionnaire de couler ses derniers jours dans la splendeur [12].

Dans un environnement aussi menaçant, les Italiens subirent autant d'affronts et d'attaques raciales que les Noirs. Dans les deux communautés, le taux de criminalité était beaucoup plus élevé que partout ailleurs dans la ville, tout comme le taux de mortalité. Comme les Noirs, les Siciliens, se voyant refuser l'accès aux métiers traditionnels, durent entrer en conflit avec les Irlandais haïs pour l'obtention de tâches serviles et mal payées sur les quais. Il en résulta une série de violentes échauffourées pour avoir le droit de faire des travaux dont personne d'autre ne voulait [13].

Si nous prenons en considération tous ces facteurs — le racisme, la violence et l'hostilité avec les Irlandais (ce qui précipita la formation d'alliances de défense), le manque d'emplois et un climat politique général favorisant les activités commerciales douteuses — nous pouvons facilement comprendre pourquoi les gangs italiens de crime organisé fleurirent à La Nouvelle-Orléans.

Enfin, d'après les meilleurs indices disponibles, on peut faire remonter l'apparition initiale de la Mafia (ou des ancêtres siciliens de celle-ci, sous quelque nom que ce soit) au début des années 1860. Herbert Asbury, qui a passé de nombreuses années à étudier les gangs urbains du XIX[e] siècle, situe l'apparition de la Mafia à La Nouvelle-Orléans vers 1861. Cette Mafia devait se développer rapidement : dès 1885, soutient Asbury, elle comprenait un total de trois cents membres en ville même, sans compter d'autres membres dans la périphérie. Et il cite un article paru en 1869 dans le *New Orleans Time* :

> Le Quartier Français est infesté de Siciliens d'une triste notoriété, meurtriers, faux-monnayeurs et cambrioleurs qui, au cours des derniers mois, ont formé une sorte d'association ou fonds commun en vue de piller la ville et d'y semer le désordre [14].

Asbury n'est pas le seul à avoir un tel point de vue, il s'en faut de beaucoup. L'étude de Frederic Sondern indique que les sociétés criminelles étaient bien établies à la fin des années 1880, et que des dockers noirs et italiens s'étaient mis d'accord pour refuser de décharger un navire sans l'agrément préalable des organisations de la Mafia. Le correspondant du *New York Post* à Rome ainsi qu'un journaliste du *Harper's Weekly* estimaient qu'en 1891, La Nouvelle-Orléans était le siège du pouvoir de la Mafia en Amérique. L'analyse que fait Jackson de la criminalité dans cette ville établit la conclusion suivante : « Le crime organisé lié à la Mafia, sous forme de jeu, loteries et prostitution, défiait dans les années 1890 tous les efforts de la police. » De son côté, Martin Williams estime que l'ensemble du monde du spectacle et du divertissement était placé sous la tutelle directe des sociétés italiennes entre 1869 et 1891, tandis qu'un article publié en 1939 dans le magazine *Ken* atteste de la ténacité du règne de celles-ci : « La Mafia a toujours la main haute sur ce qui reste des établissements qui ont fait de La Nouvelle-Orléans la ville du jazz ouverte à tous [15]. »

Influence de la pègre italienne sur la vie nocturne

Le phénomène de la pénétration des sociétés criminelles italiennes dans la vie musicale de La Nouvelle-Orléans avant 1900 est particulièrement important en ce qui concerne la suite de cette étude, et il doit donc être examiné de plus près. Auparavant, toutefois, il nous faut replacer dans son contexte historique la rapide évolution de la vie musicale de cette cité comme de celle des cabarets. Cette approche permettra de découvrir les

tendances qui ont lentement chassé les fournisseurs traditionnels de divertissements et amené en scène les personnages du monde de la pègre.

Le professeur Kavolis nous a fourni trois axiomes sociologiques gouvernant le processus de la création artistique, lesquels, si nous les appliquons à cette période turbulente, nous amènent à une meilleure intelligence de son importance en tant que facteur de transition à la fois en ce qui concerne le jazz et en ce qui concerne ses promoteurs issus de la pègre. En premier lieu, Kavolis déclare que tout changement économique important est susceptible d'exercer de fortes influences créatrices sur les styles artistiques. Les forces dynamiques mises en œuvre par la concurrence libre et le commerce actif trouvent leur corollaire dans le monde de l'art durant les périodes de dépression économique, ce qui était le cas à La Nouvelle-Orléans après 1870.

Les influences qui s'exercèrent après la guerre de Sécession sur la vie nocturne de la ville, ses organisateurs et son style musical furent déterminantes. Sous les vagues cumulatives du désastre — la défaite du Sud devant le Nord — la vie nocturne chancela et éclata. La guerre, l'occupation fédérale de la cité, la Reconstruction et la série sans précédent de crises économiques au cours des années 1870-1893 fissurèrent le vernis aristocratique qui recouvrait la vie nocturne. Les orchestres du beau monde, les bals à quadrilles et les sociétés musicales très fermées s'effondrèrent sous le poids mort des valeurs en déclin. Au fur et à mesure que s'effritaient les ornements fastueux du passé, nombreux furent ceux qui durent fermer boutique. Ils étaient révolus, les jours où une visite au Quartier Français révélait « des bijoux de prix, des toilettes recherchées et une musique magnifique ». Comme l'annonçait un article du *Daily Picayune*, « les occasions de s'amuser sont rares… : Les clubs ferment. Nous n'aurons pas beaucoup de bals ni de réceptions [16]. »

Du jour au lendemain ou presque, comme par un signe du destin, l'argent cessa de circuler et le commerce du coton, du

grain et des esclaves tomba en chute libre. Avec la baisse de la demande pour ces vénérables denrées propres à la bonne vie de la cité, les grands établissements bancaires refusèrent d'enrayer la panique. Chacun de son côté, Roger W. Shugg et Charles L. DuFour peignent de sombres tableaux de ces années qui affectèrent gravement les salaires, inspirèrent une grève générale et virent les rares banques d'investissement encore à flot réduire drastiquement leurs prêts. Corollairement à cette crise financière, les revenus des entreprises nocturnes s'effondrèrent. Comme aucune classe sociale n'était épargnée, même les cabarets et les bordels les moins reluisants se virent menacés de banqueroute et de prison pour dettes. La musique ne fut pas épargnée, à commencer par les musiciens eux-mêmes. La ruine des propriétaires de club entraîna la pauvreté, la confusion et la désorganisation parmi les musiciens, ainsi que des manœuvres déloyales de la part de la vieille garde — les musiciens de tradition ancienne — un phénomène remarqué par LeRoy Jones quand il évalue le très bas niveau de qualité de la musique noire durant ces années. Les standards musicaux ne changèrent presque pas jusqu'à l'arrivée à la suprématie des malfrats siciliens et juifs dans les années 1880.

En deuxième lieu, Kavolis introduit un concept qu'il appelle « orientation de valeur », et il souligne ses liens avec la montée dans le monde des affaires de personnages capables de faire entrer la motivation économique dans une forme d'art. Plus particulièrement, Kavolis est intéressé par l'interaction des deux domaines. Après 1880 et le déclin des centres d'amusement les moins viables, des hommes d'affaires plus agressifs — dont un bon nombre d'Italiens — émergèrent pour meubler les vides laissés dans la vie nocturne de la ville. Cela se passa dans une large mesure au sein du Quartier Français, là où de petits affairistes italiens, souvent dans l'illégalité, prenaient vite le contrôle de petites entreprises tout en mettant en difficulté leurs rivaux irlandais [17]. Ainsi la scène se trouva-t-elle presque prête pour les Italiens et les Juifs mélomanes qui

allaient envahir le monde du jazz en tant que promoteurs ou musiciens. D'autres auteurs partagent ce point de vue :

> L'importation d'Italiens, dont un bon nombre se révéla être des musiciens et des professeurs de première classe, e t la légalisation du jeu en Louisiane après 1869, apportèrent à la vie musicale et nocturne un élan qui contribua au développement ultérieur du jazz [18].

En 1885, un nouveau type d'investisseur musical est apparu. Sans aucun respect pour les règles établies et les subtilités de l'étiquette, armé d'un capital venu de sources peu orthodoxes et d'investissements souterrains, il était dans une position enviable dans la mesure où la concurrence se bornait aux sources financières traditionnelles, lesquelles étaient pratiquement taries. Ainsi se trouva-t-il que la pègre sicilienne, avec ses nombreuses ramifications de consanguinité si caractéristiques des sociétés sud-européennes, se prépara à offrir aux Néo-Orléanais de nouvelles formes de vie nocturne.

Pour les traditionalistes, ce fut un coup dur, car ils savaient désormais que leur camp ne pouvait plus lutter contre le capital provenant du jeu et de la prostitution. La montée des nouveaux venus ne fut pas non plus endiguée par les restrictions et surcharges imposées par l'administration. Seuls, en effet, les gangs siciliens pouvaient payer sans rechigner les taxes exorbitantes levées après 1870 dans un effort pour contrôler la vie nocturne : cent dollars pour les *saloons* offrant de la musique, deux cents si le chant y était autorisé, et trois cents dollars pour les spectacles sur scène et autres divertissements pernicieux [19]. Rose estime que ces mesures eurent finalement pour effet inattendu d'éliminer les médiocres spectacles d'amateurs et de les remplacer par des *shows* plus structurés placés sous le contrôle de « syndicats » de gangsters mieux organisés [20].

Il ne faut donc pas s'étonner que l'apparition de ces nouveaux maîtres de la vie nocturne soutenus par la Mafia ait provoqué le courroux et la rancœur de la classe féodale de la cité.

La mobilité et l'indifférence urbaine des nouveaux seigneurs du vice faisaient un vif contraste avec un *ethos* qui se fanait rapidement. Responsables de clubs, de *saloons* et autres petites boîtes où les clients italiens et juifs pouvaient désormais entrer sans avoir à franchir d'épaisses barrières, les *mobsters* symbolisaient de façon spectaculaire l'assaut lancé contre les mœurs anciennes au moyen de tractations et de tripotages tels qu'on n'en avait jamais encore vus. Toutefois, cette *success story* n'était pas sans danger. Un peu comme les Juifs prospères de l'Allemagne sous Bismarck, la Mafia « attira comme un aimant la malveillance, la frustration et le ressentiment qui s'envenimaient dans la société néo-orléanaise [21] ».

La troisième et dernière idée de Kavolis a trait aux rapports de l'art et de la croissance urbaine rapide. Il nous dit que les tendances vers l'expérimentation et la variété dans les formes d'art sont étroitement associées à des périodes de croissance urbaine rapide qui sapent la cohésion communautaire. Cela paraît tout à fait vrai en ce qui concerne La Nouvelle-Orléans dans les années 1865-1895. New York mise à part, cette ville devint alors le plus grand port d'immigration américain. Des milliers d'étrangers, mais aussi de Noirs venus du fin fond de la campagne à la recherche d'un abri, s'y entassèrent au petit bonheur, sans aucune planification, envahissant un Quartier Français misérable en pleine détérioration. Ces gens transplantés dans un nouveau monde y apportèrent des adaptations et des changements dans les formes d'art qui renversèrent complètement les styles plus compassés alors en vogue. Burke, un autre chercheur intéressé par ce concept, compare ces étrangers, non seulement d'un point de vue géographique mais aussi social, aux authentiques innovateurs artistiques de la Renaissance.

Après la fin de la guerre de Sécession (1865), les communautés siciliennes ne formaient pas du tout un bloc uni. À peine avaient-ils débarqué du bateau que les nouveaux venus étaient envoyés aux tranchées, en quelque sorte, pour remplir le rôle de combattants qui leur était assigné dans l'interminable

bataille ethnique. Nous connaissons mal les détails de cette guerre, et encore moins le nombre d'individus engagés, mais le phénomène était commun dans la plupart des ports américains à l'époque. À peine les forces siciliennes étaient-elles parvenues à dominer des territoires jusque-là tenus par les Irlandais que les hostilités éclataient dans leurs propres rangs, créant de nouveaux défis pour l'obtention de la suprématie. Pour ce qui nous intéresse ici, la période qui vit le plus fort de ces luttes se situe dans les décennies 1870 et 1880. Ce n'est pas tout à fait une coïncidence si le calme commença à revenir avec l'émergence du jazz dans les établissements de nuit — comme si les forces retenues pour la guerre intestine avaient été soudainement mises au service d'activités plus productives.

Trois stades successifs marquent l'introduction d'un nouveau paysage nocturne qui devait pousser le jazz sur la scène néo-orléanaise. Le stade préliminaire eut lieu avant 1880 et fut marqué par l'incertitude généralisée des investisseurs quant à la façon de gérer les établissements de nuit. Petit à petit, certaines factions siciliennes s'étant rendu compte que cette forme de commerce fournissait une bonne couverture pour d'autres activités (jeu, combats de boxe, prostitution), les premières réserves furent surmontées. En outre, le taux de mortalité très élevé qu'on avait observé dans ces *night-clubs* fut considérablement réduit par l'habitude prise de soudoyer de temps à autre la police et les groupes rivaux.

Cette période se termina avec l'assassinat en 1881 d'un chef local important de la Mafia et la capture par la police du fameux bandit sicilien Guiseppi Esposito. D'autres opérations ou règlements de comptes de ce genre, en faisant de la place à de nouveaux *leaders* armés de nouvelles idées, introduisirent le deuxième stade de développement de la vie nocturne à La Nouvelle-Orléans, stade qui dura jusqu'au début des années 1890. Cette deuxième période fut marquée par une meilleure organisation, de meilleures zones de démarcation pour les clients et de meilleurs arrangements avec la police. Les techniques de

direction des boîtes s'améliorèrent aussi, avec un usage restreint de la violence et plus d'attention portée aux spectacles. On assista à un regroupement des boîtes de nuit sur un espace plus restreint, alors qu'elles avaient été auparavant éparpillées un peu partout. Enfin, les dirigeants nocturnes changèrent de mentalité. Selon l'expression de Rose, ils n'étaient plus des amateurs.

Le départ d'Esposito laissa la place à des remplaçants résolus à conduire les affaires en faisant couler moins de sang et en accordant plus d'attention au jeu, qui avait été récemment légalisé par le corps législatif de la Louisiane. Il est symbolique que le conseil corporatif qui prit ces décisions ait tenu ses assises dans un club de jazz appartenant à l'un des bénéficiaires de l'arrestation d'Esposito, le clan Matranga. Henry Matranga était un des chefs de la Mafia, un homme dont Louis Armstrong se souvient comme d'un patron de boîte de jazz : « Il traitait tout le monde poliment et les clients noirs l'aimaient beaucoup. »

Sous la direction inspirée d'hommes comme les frères Matranga, George Delsa (directeur de l'*Anderson's*, un café restaurant de Rampart Street et un des premiers clubs de jazz importants), Phil Lobrano, Richard Otero et Tony Battistina, diverses cliques de la pègre cherchèrent à rétablir la réputation historique de La Nouvelle-Orléans — « la ville du bon temps » — et à en tirer beaucoup d'argent.

Aidés et encouragés par un lâche réseau d'affiliations siciliennes avec des contacts dans le milieu (joueurs, souteneurs, receleurs et autres parasites), ces *mobsters* créèrent une atmosphère attirante dans le dessein de faire rentrer tout l'argent en circulation au-dehors. Certaines innovations aidèrent à la réussite : on installa des plates-formes légèrement surélevées pour séparer le public des musiciens et des artistes de revue, on contourna les lois interdisant l'accès du bar aux femmes, on présenta de la musique de jazz En outre, certains effets spéciaux, comme l'illumination électrique de l'*Anderson's* (le premier *saloon* amé-

ricain à être ainsi éclairé), excitèrent la curiosité des clients. Enfin, ces derniers furent séduits par l'amélioration de la sécurité, due à une surveillance combinée de la police et des gangsters qui réduisit au minimum certaines activités déplaisantes. Un rapport d'alors signale « une chute brutale de la criminalité ».

Ce secteur appelé alors Quartier Français ou Vieux Carré est devenu par la suite Storyville, et les efforts de ses princes de la pègre furent récompensés. Un auteur estime qu'à la belle époque, Storyville, avec ses nombreux établissements et emplois, produisit de très beaux bénéfices [22].

Le stade final du développement des *night-clubs* locaux eut lieu de 1890 à 1912. Cette période se caractérise par une plus grande différenciation entre les clubs et une plus grande pression politique. Les rivaux les moins inventifs disparurent, la prospérité grimpa, permettant à certains propriétaires d'agrandir leurs affaires, et la musique de jazz fleurit. Le professeur Stearns est d'avis qu'il y avait alors un très grand nombre de boîtes de jazz offrant du travail à volonté pour les artistes blancs et noirs. Pour Rose, la force derrière cette consolidation et cette expansion fut produite par les trois *night-clubs* appartenant au mobster sicilien Peter Ciacco. Mais d'autres jouèrent aussi un rôle dans l'expansion du jazz, notamment Peter Lala, *manager* de cabaret et producteur de spectacles qui présentaient le pianiste et compositeur Clarence William, John Lala, dont le *Big 25 Cafe* vit jouer bien des grands du jazz comme Kid Ory, Freddie Keppard, Bunk Johnson et King Oliver, Abraham et Isidore Shapiro, avec leur *101 Ranch*, « un cabaret qui employait beaucoup d'orchestres de jazz et était particulièrement renommé [23] ».

Il n'existe pas de méthode simple pour tirer au clair la question difficile de savoir combien de *night-clubs* au juste dépendaient de la Mafia, quelle était la nature de cette interaction, quel était le taux de développement et de déclin de ces clubs, et combien se sont enrichi dans ce processus. Il n'existe pas non

plus de documentation donnant des détails sur les opérations quotidiennes et nous ne saurons jamais le nombre exact des hommes qui ont eu des intérêts dans les clubs et les bordels. L'étude qu'a faite Rose des bordels de Storyville et de ses patronnes a mis en évidence des obstacles insurmontables lorsqu'il s'est agi de savoir à qui ils appartenaient vraiment. Or, nous avons le même genre de problème ici. Il est impossible de savoir avec précision les noms des propriétaires en consultant les cadastres, car ils s'abritaient derrière des hommes de paille ou d'autres subterfuges leur permettant de ne pas se faire connaître du public. Des hommes politiques de haut niveau se sont peut-être entendus avec des propriétaires du milieu pour profiter de la manne, tandis que ces derniers devaient considérer comme important d'avoir des liens avec l'hôtel de ville.

John Hammond estime à soixante-quinze pour cent le taux des patrons de boîte qui appartenaient alors à la pègre. Si les calculs des historiens du jazz Ramsey, Huber et Williams sont corrects — à savoir qu'il y avait alors à La Nouvelle-Orléans, en 1902, quatre-vingt-cinq clubs de jazz importants, huit cents *saloons* (dont certains ont pu employer occasionnellement des musiciens) et plus de deux cents bordels (employeurs de pianistes), alors l'estimation de Hammond laisse deviner une activité et une animation prodigieuses [24]. Mais même en se tenant à une estimation prudente, l'activité nocturne était très grande (*cf.* appendice A).

Sociologie du *mobster* et du musicien de jazz

Une appréciation réciproque entre gangsters et *jazzmen* s'était développée sur plusieurs axes différents. Ce phénomène s'explique par le grand nombre de similitudes existant entre les deux groupes. L'un et l'autre avaient connu des formes d'éducation officielle insuffisantes, la persécution légale, le protectionnisme de ségrégation, le rejet de leur existence par le public

en général, ainsi que les menaces sociales, mais aussi la recherche du plaisir, des situations de travail communes et l'association avec le commerce de la débauche.

On peut sûrement trouver un autre parallèle dans la ressemblance que présente le jazz avec la musique du Vieux Pays. Sans vouloir trop insister sur cette idée, force est bien de convenir qu'elle n'est pas sans fondement. Henry Edward Krehbiel, critique musical du *New York Tribune*, qui s'intéressa très tôt (1913) au chant folklorique et au *blues* noirs, leur trouve des traits communs avec la musique du Bassin méditerranéen. Il conclut ainsi un passage consacré à La Nouvelle-Orléans :

> La civilisation latine est moins cruelle que l'anglo-saxonne vis-à-vis des institutions primitives locales, moins répressive et beaucoup plus réceptive. Parfois, elle prend peu et donne beaucoup, comme elle l'a fait avec la musique africaine transplantée dans son nouvel environnement.

L'attitude des Siciliens envers leur musique paysanne offre cinq fortes similitudes avec la musique noire, sociologiquement du moins, sinon du point de vue strictement musical. En premier lieu, tout comme à La Nouvelle-Orléans, les divertissements nocturnes mettaient beaucoup d'animation dans les bruyants casinos de Messine, Catane et Palerme. Dans ces lieux sombres mais gais, les résidents locaux, fatigués par une dure journée de labeur, se réunissaient pour boire et danser au son de petits orchestres qui jouaient une sorte de *blues* à l'italienne improvisé. Deuxièmement, tout comme sur les routes du fond de la Georgie et de la Louisiane, les musiciens itinérants étaient un spectacle fréquent en Sicile, et ils se produisaient devant les gens qu'ils rencontraient au hasard, se contentant de ce qu'on leur donnait. Troisièmement, les défilés, les fanfares et les enterrements étaient des distractions très appréciées dans les deux régions. Quatrièmement, les Siciliens avaient ceci de commun avec les Noirs qu'ils considéraient la musique comme une chose très personnelle, un reflet des émotions individuelles portées par une expérience collective.

Ces traits sont fort éloignés des caractéristiques des autres cultures musicales, même celles de l'Italie du Nord [25]. Enfin, il y a les aspects techniques de la musique elle-même. Encore une fois, sans vouloir trop insister sur ce point, on peut discerner des différences bien nettes entre la musique irlandaise et nord-européenne d'une part, et celle des Italiens, des Noirs et même de certaines communautés juives [26]. Le batteur Tom Hall, lui-même irlandais, reconnaît le caractère simpliste et peu imaginatif de la musique qu'il était appelé à jouer dans les *saloons* où il travaillait. Quant à Sam Cohen, il se rappelle les difficultés qu'il éprouva dans sa jeunesse à jouer de la musique irlandaise à Chicago :

> Pendant ma première année comme musicien, je faisais les bals irlandais, qui attiraient les jeunes immigrés irlandais. Ils ne voulaient que des gigues et des pas non rythmés, échos de leur pays… C'était des trucs vraiment bizarres. Le plus chouette, c'est quand des musiciens irlandais jouaient avec des cuillers ou des bouts de bois qui avaient un vague caractère africain. Mais la musique était à des millions d'années-lumière du jazz que je connaissais. C'était raide, et toujours à trois-quarts.

Mais ce qu'on sait moins, c'est que de nombreux Siciliens furent suffisamment conquis par le jazz pour en jouer eux-mêmes, tout au moins à un niveau semi-professionnel. Ce fut particulièrement le cas à La Nouvelle-Orléans vers le tournant du siècle. Il n'est pas douteux que cette attirance contribua à tisser des liens entre les artistes noirs et les gangsters siciliens (*cf.* appendice B).

Le clarinettiste Leon Rappolo note qu'un grand nombre de *jazzmen* blancs des débuts étaient issus de familles siciliennes installées dans le Quartier Français et versées depuis longtemps dans la musique [27]. Qu'il suffise de citer le musicien, promoteur et hommes d'affaires Jack Vitelle Laine qui, à la tête de dizaines d'orchestres locaux blancs et noirs, était très apprécié dans les établissements appartenant à la Mafia. Ces *jazzmen* siciliens empêchés par les lois raciales d'apprendre le jazz en jouant avec des

artistes noirs, étaient néanmoins engagés par les gangsters et servaient en quelque sorte de pont entre les deux ethnies. Ils méritent certainement plus d'attention qu'on ne leur en a accordée.

Un troisième facteur de rapprochement vint de l'entrecroisement complexe d'associations et d'amicales qui aidaient les musiciens à trouver du travail. Les halls, les clubs et les fraternités rivalisaient en bons termes pour engager des orchestres, donnant ainsi du travail à des centaines de musiciens de pupitre. Il en allait de même chez les Noirs, qui comptaient 226 sociétés et amicales enregistrées entre 1862 et 1880 [28]. Les orchestres malins tiraient le meilleur parti de cette situation : ils respectaient les horaires, se tenaient bien en scène, et s'ils plaisaient à leurs employeurs, ils voyaient leur champ d'activité s'élargir et d'autres sociétés réclamer leurs services. Buddy Bolden en est un exemple : son orchestre ne manquait jamais de travail dans les établissements tenus par les gangsters, lesquels appréciaient son talent comme son sens des affaires.

Buddy Bolden est certainement l'un des premiers produits connus du mariage entre le jazz et le crime organisé à La Nouvelle-Orléans. À partir du milieu des années 1880 et pendant deux décennies, sa technique incroyable en tant que cornettiste produisit une impression durable sur tous ceux qui l'entendirent. Son statut de « super-star » de l'époque est mis en évidence par l'adulation dont l'entouraient les femmes, au point de se battre pour savoir laquelle aurait le droit de porter l'étui de son instrument. Sa popularité, son nom, son sérieux dans le respect des engagements impressionnèrent profondément les *mobsters*, qui comprirent vite que son nom à l'affiche garantissait une salle comble. Il obtint ainsi une grande partie des meilleurs galas et contrats offerts par des Italiens qui refusaient de louer leurs salles s'il n'était pas précisé que l'orchestre de Bolden fournirait la musique. Cet orchestre finit même par attirer l'attention des gangs de Chicago, où, selon un de ses grands admirateurs tardifs, « il prépara le terrain à l'encouragement du jazz par les gangsters de Chicago [29] ».

Ces liens étendus n'apparurent pas seulement à La Nouvelle-Orléans, mais partout où s'étaient installés des gangs. Memphis en constitue un des meilleurs exemples. Cette ville du Tennessee impressionna tant le compositeur de *blues* W.C. Handy qu'il l'appela « la plus chaude des villes de danse chaudes » le long du circuit de jazz du Mississipi. Le centre en était le *Midway Cafe* de Joe Raffanti, qui accueillait les noceurs de toutes races et de toute nature. À propos de Beale Street, principale rue du jazz à Memphis, son historien dit que « les Juifs la possédaient en grande partie, les Blancs y faisaient la police, et les Noirs venaient s'y amuser [30] ». Et Oakley nous dit que les endroits préférés des musiciens de passage à Memphis étaient les clubs dirigés par les Italiens.

Une quatrième raison de l'intérêt que portaient les musiciens aux gangsters tenait à la générosité de ceux-ci à leur endroit. Ils reçurent probablement plus de respect et de courtoisie de la part des patrons de clubs appartenant à la pègre que d'aucun Blanc auparavant. Les clubs étaient plus propres, mieux meublés et décorés que les établissements qu'ils avaient connus jusque-là. Il semble aussi que les relations contractuelles d'emploi aient été conduites sur une base honorable, avec moins de risques de se faire tuer. En outre, les employeurs exigeaient peu des musiciens tant que les orchestres faisaient preuve de ponctualité et d'ardeur au travail. Un musicien qui travailla à l'époque se rappelle comment la plupart des *jazzmen* se faisaient escroquer sur les entrées avant que les *mobsters* ne prennent le contrôle :

> Le cachet n'était jamais bien gros, et il était parfois inexistant. Certes, les musiciens ne s'attendaient pas à être payés s'ils débarquaient à l'improviste et se mettaient à jouer, mais il arrivait souvent aussi que le cachet versé pour un engagement dans les règles soit inférieur à celui qui avait été convenu, ou que les organisateurs du gala s'éclipsent avec la recette avant la fin de la nuit, auquel cas on ne les revoyait plus. On peut avancer sans crainte que quatre-vingt-dix pour cent des querelles, de la violence et des bagarres faisant des blessés ou des morts avaient leur origine dans des discussions d'argent [31].

Rares étaient les musiciens qui n'avaient pas été un jour ou l'autre complètement escroqués. La période ancienne fut particulièrement mauvaise à cet égard. Les patrons de club de la vieille école dressaient les uns contre les autres et n'engageaient que ceux qui demandaient le moins. Il n'était pas rare qu'ils essaient d'enivrer un musicien pour lui faire oublier les clauses de son contrat d'engagement. Ils profitaient aussi de la délicate situation juridique du Noir, sans grande défense, pour décamper impunément avec la recette. En outre, certains patrons de boîte se moquaient pas mal de ce que les clients disaient ou faisaient aux musiciens, du moment qu'ils continuaient à dépenser de l'argent. À cet égard, les *mobsters* étaient bien différents, comme l'a remarqué le clarinettiste George Lewis :

> Les gangsters et les joueurs donnaient de bons pourboires, et ils n'insultaient jamais les musiciens de couleur, comme le faisaient les clients. En fait, ils étaient tellement hostiles au harcèlement raciste anti-noir comme au paternalisme condescendant de certains Blancs que ceux-ci se retrouvaient dehors plus tôt qu'ils ne l'avaient prévu. Encore n'était-il pas rare qu'en arrivant à leur automobile, ils s'aperçoivent que leurs quatre pneus avaient été crevés à coups de couteau [32].

Le résultat, ainsi que le montrent les études des professeurs Harvey et Cameron, fut que les musiciens de jazz en vinrent à admirer sincèrement les *mobsters* pour leurs nombreuses bontés. Harvey pense que cela est particulièrement vrai en ce qui concerne les artistes les plus anciens. De son côté, Cameron avance plusieurs raisons pour lesquelles les *jazzmen* n'éprouvèrent pour ainsi dire pas d'animosité envers les *mobsters* : leur propre tolérance vis-à-vis de délinquants sans flétrissure particulière, l'idée admise par les deux groupes qu'il fallait constamment expérimenter pour savoir ce que voulait le public, une méfiance partagée envers les règles formelles qui sclérosaient les relations d'affaires, un accent mis sur le charisme qui était attendu des *leaders*, enfin, une forme d'apolitisme qui incitait les musiciens à servir n'importe quelle autorité à condition que celle-ci autorise leur activité [33].

Mais les engagements dans les boîtes de gangsters n'étaient pas pour autant des sinécures, et l'on n'y demandait pas aux artistes qu'ils se contentent de souffler dans leurs binious. Les propriétaires issus de la pègre attendaient des orchestres un certain loyalisme. L'esprit de corps au sein de l'orchestre était apprécié des gangsters qui aimaient aussi que les musiciens fassent preuve d'une élégance tapageuse et désinvolte, qu'ils aient l'instinct du jeu et qu'ils sachent se montrer sociables jusque dans les dernières heures de la nuit. Il fallait aussi que les musiciens comprennent ce que les gangsters attendaient d'eux, ainsi que l'apprit Cohen dans ses nombreux rapports avec la pègre de La Nouvelle-Orléans et de Chicago :

> En ce qui concerne les musiciens, les règles des gangs n'ont guère changé au cours des années. Les patrons aimaient les hommes qui se mettaient en quatre pour aider à la bonne marche de leur établissement. Ils appréciaient aussi les musiciens qui savaient se tenir à leur place devant les clients, et ils n'aimaient pas que leurs *jazzmen* en imposent à ceux-ci ou flirtent avec les clientes.
>
> Les artistes étaient censés s'accommoder des longues heures de travail exigées et jouer, dans la mesure du possible, tous les morceaux demandés par les clients. Une bonne présentation était importante, et les musiciens devaient montrer qu'on pouvait compter sur eux. La parole d'un musicien, souvent donnée à un employeur potentiel au-dessus d'un verre ou dans la ruelle derrière le club pendant une pause, constituait la seule base d'accord que les gangsters respectaient complètement. Il était très important pour les *jazzmen* de respecter ce code non écrit, car les gangsters opéraient dans des villes différentes et se faisaient réciproquement des faveurs en se passant des tuyaux qui pouvaient défaire totalement la réputation de tel ou tel orchestre aux prétentions exorbitantes. Dans le meilleur intérêt des patrons de club, bien des orchestres indisciplinés furent souvent, sans doute, stigmatisés ou même réduits au chômage.

On attendait aussi des orchestres et des musiciens qu'ils développent leur compétence et leur créativité. Les patrons savaient que les clients aimaient entendre des sons nouveaux et du matériel original. En insistant là-dessus, ils passaient au crible les musiciens, éliminant ceux qui étaient trop vieux ou trop intransigeants, qui se contentaient d'une technique rudimentaire ou pas assez spectaculaire. Ainsi se dessinèrent à la longue des critères qui élevèrent le niveau des prestations. Les chefs de gang tenaient pour acquis qu'on ne pouvait pas compter sur un homme qui se contentait de son seul talent inné, mais qui était incapable de s'adapter (que ce soit en apprenant à lire la musique ou à mieux connaître l'harmonie dans le cas des musiciens, ou d'autres changements s'il s'agissait d'un homme de main du gang).

Il faut rappeler ici que la plupart des ces gangsters étaient des étrangers qui ne connaissaient pour ainsi dire pas la culture des Noirs du Sud et qui n'appréciaient ceux-ci que dans la mesure où ils s'adaptaient à leur manière d'être. Ils s'estimaient donc satisfaits si les musiciens copiaient leurs attitudes. Ainsi, au fur et à mesure que les exigences des patrons de boîte se firent plus précises, les niveaux les plus primitifs d'art et de comportement, déplacés dans l'atmosphère d'un *night-club*, se virent éliminés. Corollairement, les artistes avisés, capables et conciliants, n'eurent jamais beaucoup de mal à trouver du travail.

Bien avant la montée du jazz des années vingt, Noirs et Siciliens s'étaient rencontrés à La Nouvelle-Orléans pour donner naissance à cette musique. Pour ces deux groupes, leur arrivée dans cette ville était le résultat direct de conditions touchant au chaos économique. Les crises économiques, les bouleversements dus à la guerre de Sécession, la corruption endémique et la décadence des mœurs, en acculant à la ruine les entrepreneurs aristocratiques, offrirent du même coup aux Italiens des possibilités qui aidèrent les Noirs, eux-mêmes réfugiés des campagnes vers les villes. Dans les villes où l'on aimait s'amuser,

comme Memphis ou La Nouvelle-Orléans, la retraite nécessaire de la vieille garde créa un vide que les *mobsters* aimant le jazz surent bientôt remplir.

Ces hommes d'origine italienne, qui se voyaient refuser l'accès aux affaires et aux métiers respectables, durent s'introduire dans d'autres champs d'activité, y compris celui du vice, et réussirent à s'imposer grâce à leurs réseaux de relations familiales. Si nous acceptons les critères définis par le sociologue Howard S. Becker, selon lesquels les musiciens de jazz notent au plus haut le public en fonction de son degré de tolérance, de non-conformité et de créativité, nous avons peut-être une autre explication pour l'admiration portée aux représentants de la pègre. Dénués de ces préjugés raciaux qui affectaient alors la plupart des Sudistes et qui brouillaient les relations d'affaires interraciales, les *racketeers* se montrèrent désireux d'employer les Noirs et même de les fréquenter et de s'en faire des amis, sans aucune arrière-pensée. Les deux parties puisèrent une force nouvelle dans cette affiliation dictée par les préjugés et la nécessité urgente de l'époque.

À la lumière de qui précède — l'invasion fructueuse de la vie culturelle de la ville par la pègre — on est tenté de s'interroger sur les vraies raisons qui ont amené la fermeture du quartier de Storyville en 1917. Officiellement, ce secteur était considéré comme trop dangereux par la U.S. Navy qui maintenait une importante base navale à La Nouvelle-Orléans. On pensait que le personnel autorisé à se rendre à terre risquait de se faire voler par les prostituées ou même tuer, comme cela était arrivé à un matelot en 1917 dans le Quartier Français. Cette année-là, donc, le gouvernement fédéral, après avoir mené une enquête, ordonna officiellement de fermer Storyville. Or, si l'on considère le bouleversement que cette décision apporta dans la vie nocturne de la cité ainsi que le coût démesuré par lequel elle se traduisit pour les individus concernés, cette réaction officielle nous paraît maintenant superficielle et capricieuse.

À aucun autre moment, en aucun autre lieu le gouvernement n'avait choisi d'exercer aussi brutalement son pouvoir. Bien d'autres avant-postes situés sur les grandes lignes de ravitaillement de la marine étaient beaucoup plus dangereux que La Nouvelle-Orléans. En tant que zone de grande délinquance, Storyville semblait pratiquer un aimable amateurisme. C'est du moins ce que nous laisse entendre un magazine du début du siècle, dans un article dont l'auteur se dit frappé par l'étonnement des policiers qui s'extasiaient devant les bonnes manières des noctambules arpentant la zone des boîtes de nuit : « Rien ne laissait soupçonner une "vague de criminalité" ni même une forme exceptionnelle de désordre [34].

Mais Storyville était le terrain de chasse où les Siciliens aspiraient à la réussite et à la considération, le seul endroit où ils avaient la possibilité de s'enrichir. Ce faisant, certains d'entre eux, les plus mobiles et les plus agressifs, tentèrent de forcer les portes de leur reconnaissance par l'ordre social. Si l'on en croit les films, ces gens-là utilisèrent leur argent pour manipuler et assaillir les cercles intérieurs de la clique régnante, et c'est là que les choses dégénérèrent.

Tout naturellement, les édiles et les personnages importants de la ville se sentirent menacés par ces attaques rudement menées contre leur caste et leurs valeurs. Dans une société où un racisme fossilisé mettait en quarantaine quiconque frayait avec les Noirs — comme le faisaient les Italiens dans les bouges de Storyville — nombreux sont ceux qui éprouvèrent de l'inquiétude. Racistes, fanatiques religieux et partisans de la prohibition unirent leurs forces et se joignirent aux ennemis de la débauche afin d'en finir une fois pour toutes avec le quartier réservé. D'ailleurs, ces mouvements de citoyens avaient toujours été partie intégrante de la vie de la cité depuis les premières grandes tentatives en vue de nettoyer le Quartier Français dans les années 1890. Mon opinion est que les élites municipales ont exercé tant de pressions sur le gouvernement fédéral en vue de réprimer la débauche qu'il a suffi du prétexte d'un seul

meurtre pour mettre fin à l'existence de nombreux clubs de jazz appartenant aux *mobsters*.

Le même phénomène s'est produit à la même époque dans d'autres grandes villes : Philadelphie, Baltimore, Louisville et Chicago, pour n'en citer que quelques-unes, virent aussi des campagnes anti-vice couronnées de succès. E. Feldman et E. Anderson ont tous deux noté le contraste entre les réformateurs et les malfrats basanés qu'ils essayaient d'écraser. Feldman critique chez les premiers leurs sentiments anti-urbains et leur exclusivisme en faveur des gens nés aux États-Unis, tandis qu'Anderson, qui étudie Chicago, montre que les réformateurs étaient en majorité des républicains protestants, âgés de plus de quarante ans, nés en Amérique à quatre-vingt-dix pour cent, et appartenant à des familles philanthropiques ayant des racines historiques [35].

Le nouveau type de patron de *night-club*, celui-là même qui poussa le jazz sur le devant de la scène, se trouva bientôt impuissant devant cette nouvelle montée du racisme qui aggrava les conditions dans tout le Sud à partir de 1915. Ce phénomène incita les Noirs à gagner le Nord, et des centaines de *jazzmen* suivirent le mouvement. Certains de ces Noirs s'expatrièrent dans l'espoir d'obtenir de meilleurs salaires et de meilleures conditions de vie, d'autres tout simplement pour tenter de fuir la détresse raciale. King Oliver, par exemple, quitta La Nouvelle-Orléans en 1918 pour échapper aux arrestations incessantes qui, au fur et à mesure que se durcissaient les règlements sur le couvre-feu, faisaient des musiciens des proies de plus en plus vulnérables.

Malheureusement, pour ceux qui demeurèrent à La Nouvelle-Orléans, les décennies à venir n'allaient être que trop calmes, sans aucune évolution. Même le meilleur de tous les orchestres locaux, celui de Sam Morgan, resté fidèle à la ville de ses origines, n'obtint jamais la notoriété que purent acquérir dans le Nord bon nombre de ses rivaux de moindre talent. Les années trente virent l'effondrement d'un marché des *night-*

clubs qui avait toujours prospéré avec l'appoint du tourisme et l'aide des gangsters. N'étant plus protégés par les promoteurs de la pègre, dont un bon nombre était parti chercher fortune ailleurs, les musiciens de jazz furent les grands perdants de l'affaire. Pour la première fois depuis les années 1880, le jazz perdit l'appui de ses premiers *supporters*, et il commença à s'étioler. Aujourd'hui, tout ce qu'il en reste est une médiocre et discrète attraction touristique à l'intention d'amateurs nostalgiques à la recherche d'une gloire depuis longtemps abîmée dans l'atmosphère somnolente d'une ville grandie trop vite et envahie de mousse.

VI

Pourquoi les gangsters s'y sont mis

Les tendances musicales ne tombent pas du ciel du jour au lendemain. Leur apparition exige un vif intérêt de la part des consommateurs et un minimum de coordination dans la mise du produit sur le marché, mais aussi des investisseurs disposés à parier à long terme sur un marché capricieux. Dans le cas du jazz, tous ces éléments étaient réunis dans les années vingt, stimulés qu'ils avaient été auparavant par une heureuse affiliation entre *mobsters* et musiciens, que nous avons déjà décrite. Cette relation, nous avons montré à quel point elle fut importante pour les musiciens. En effet, le grand public, qui n'avait pas manifesté d'intérêt pour la lente évolution des nouvelles techniques de promotion issues des cabarets, n'aurait pas pu à lui seul préparer la voie aux artistes de jazz.

Fort heureusement, la pègre pensait autrement. Tout d'abord, ces nouveaux malfrats avaient pour les vieilles formes musicales comme la valse ou la polka une aversion marquée qui exprimait de sérieuses différences culturelles avec d'autres groupes ethniques. Le bassiste Pops Foster nous dit que ces hommes préféraient « les *blues* lents et "*dirty*" sur lesquels ils pouvaient danser lentement et salement… en manches de chemise et avec leurs bretelles tombantes [1] ».

Superficiellement, et sans apport financier dérivé de trafics d'alcool ou de concessions de jeu, les patrons de boîte ayant des liens avec le milieu commencèrent à faire connaître une musique qu'ils aimaient beaucoup. Fonctionnellement, cette

musique pouvait être écoutée pour elle-même ou utilisée comme fond sonore à la vie sociale intense qui se déroulait dans les clubs, où se scellaient des alliances politiques et se forgeaient des liens de travail avec d'autres groupes. Vus sous cet angle, on peut donc dire que les patrons de cabaret des années vingt transformèrent de médiocres lieux de débauche en affaires occasionnellement lucratives leur permettant une ascension sociale tout en assurant la promotion de la musique de jazz.

Arrivés à ce point de notre étude, il ne semble pas déraisonnable de nous interroger sur les motivations qui ont poussé de nombreux personnages italiens et juifs du milieu à chercher à pénétrer le monde des *night-clubs* de jazz. Qu'y avait-il donc dans cette vie qui puisse allécher ces hommes venus d'un autre monde ? Les limites de leur éducation faisaient d'eux des hommes qui, dans leur majorité, savaient à peine écrire et baragouinaient un mauvais anglais presque incompréhensible. Comment, dans ces conditions, pouvaient-ils régler de complexes tractations d'affaires ? Par ailleurs, leur intérêt pour les boîtes de nuit n'est pas moins étonnant du point de vue historique et culturel. Lisa Appignanesi fait remonter l'apparition des cabarets à Paris aux années 1870, et l'intérêt pris par les Juifs dans la propriété de ceux-ci beaucoup plus tardivement, après 1900, dans des villes comme Budapest, Vienne et Munich, ce qui n'affecte qu'un petit nombre des derniers arrivés en Amérique. Quant aux Italiens, la profession de patron de boîte n'était pas recherchée dans le Vieux Pays : outre qu'elle n'apportait guère de promotion sociale dans un pays de paysans et de petits commerçants, elle entraînait un contact mal vu avec des personnages socialement indésirables.

Il y a aussi la question du risque et de la violence associés à la conduite des affaires en Amérique, où de dangereuses demandes d'extorsion assaillaient quiconque était censé réaliser des bénéfices. Pourquoi les nouveaux venus envahiraient-ils un domaine mercenaire pour y voir peut-être fondre un capital durement gagné ou, en cas de réussite, se trouver entourés d'un climat

d'envie, baignant dans une notoriété douteuse, cernés par des concurrents et une foule d'ennemis instables ? Il devait y avoir quelque chose de très spécial dans ce métier et dans les liens étroits qu'il allait entretenir avec la musique de jazz, quelque chose qui en appelait au moi et à la sensibilité d'innombrables Juifs et Siciliens sans éducation ayant fait partie, dans leur adolescence, de bandes qui établissaient leur réputation autour de dancings minables et d'assommoirs infects. Peut-être aussi ces hommes étaient-ils tout simplement trop ignorants pour mesurer le danger. Quoi qu'il en soit, leur optimisme leur apporta des fruits gratifiants lorsqu'ils se lancèrent dans cette aventure exactement au bon moment dans l'histoire des États-Unis.

S'il nous faut répondre à ces questions, nous devons retourner de quelques années en arrière pour tenter de découvrir comment s'est formée l'infrastructure sur laquelle s'est développée après 1918 un dense réseau de *night-clubs* tenus par des gangsters.

Le réseau juif et sicilien

L'affinité culturelle et la proximité aidèrent les Juifs et les Italiens, gangsters ou non, à s'entendre. Judd Teller note :

> Ils éprouvèrent une sorte de sympathie les uns pour les autres. Peut-être était-ce dû au fait qu'ils avaient beaucoup d'habitudes en commun — ils parlaient haut, faisaient de grands gestes, aimaient manger et se souciaient profondément du bien-être de leur famille. Juives et italiennes, les femmes aidaient leur mari dans son travail et exerçaient sur la famille une sévère autorité matriarcale.

Élevé à Chicago, le musicien Sam Cohen donne un son de cloche analogue :

> Les Noirs, les Italiens et les Juifs sont facilement démonstratifs, ils remuent les bras et les mains dans un sens, puis dans l'autre. Ils sont aussi spontanés et ils font connaître autour d'eux leurs sentiments du moment. Bien souvent, on peut facilement prendre un Juif pour un Italien, et réciproquement.

Enfin, voici comment un gangster italien se rappelle son enfance dans les années vingt :

> Il y avait alors dans le Lower East Side quatre sortes de gens, les Italiens, les gens de couleur, les Juifs et les Américains. Quiconque n'était pas un des nôtres, ou un homme de couleur, ou un Juif, on disait toujours que c'était un Américain [2].

On trouve d'autres similitudes entre ces trois groupes distincts si l'on considère l'époque et le lieu de leur arrivée, ainsi que la façon selon laquelle ils débarquèrent au seuil des grandes villes de l'Est, vêtus de haillons et fuyant soit des pogroms, soit des désordres. Entre 1899 et 1914, près d'un million et demi de Juifs et plus de deux millions d'Italiens (principalement du Sud et de la Sicile) bravèrent les dures conditions de la traversée de l'Atlantique. La grande majorité d'entre eux n'avaient pas en poche l'équivalent de quinze dollars [3]. Ce mouvement est comparable à l'exode noir cité plus haut. À Chicago, ils se trouvèrent réunis le long de l'infâme South Side et dans les quartiers d'Old Levee et Little Italy — une histoire qui se répétera à Detroit, Boston, Philadelphie et New York. Parqués dans des taudis, Juifs, Noirs et Italiens, entre autres, se trouvèrent entassés les uns sur les autres — un irritant début pour une interaction culturelle.

En partie du fait de la crainte des persécutions légales et policières, en partie à cause du dénuement total que leur imposait la vie, ils tissèrent des liens entre eux. Lena Horne, Michael Gold, T. J. Jones, Cahan, Samuel Ornitz et Francis Ianni racontent chacun des histoires qui se ressemblent étrangement. Voici ce qu'un *racketeer* italien écrit à propos de sa haine envers une police sadique :

> J'ai grandi à New York en apprenant à haïr les flics. Je les ai vus faire cracher le petit épicier qui restait ouvert le dimanche dans l'espoir de gagner quelques dollars de plus, je les ai vus fermer tel bar parce qu'une petite partie de cartes se déroulait peut-être dans l'arrière-salle... Ils cherchaient toujours quelque chose d'un peu illicite, pour pouvoir prélever leur part [4].

L'environnement urbain témoignait d'une misère sans pareille, et les photographies de Jacob Riis reflètent ces épouvantables conditions de vie. Un Italien d'alors note ceci :

> Il est impossible de décrire la dégradation, la saleté, la misère, l'odeur infecte des ordures, les décombres et le désordre de ces quartiers [5].

L'artiste juive Ruth Gordon compare cette misère noire à « un goût de brun foncé », tandis que Polly Adler parle d'une « incertitude dévorante ». « Mes parents avaient cette ordure en horreur, écrit Michael Gold, mais c'était l'Amérique, et il fallait bien l'accepter. » Les appartements sans eau chaude étaient monnaie courante, de même que les toilettes communautaires alignées en rang dans les cours. Les pièces qui sentaient le moisi, n'avaient qu'une seule fenêtre donnant sur un puits d'aération. Le travail qu'on pouvait trouver était éreintant, et il laissait peu de temps aux distractions normales. Tel était le lot de ceux qui choisissaient de vivre traditionnellement, en observant la loi [6].

Il en résulta qu'un peu partout dans les grandes villes de l'Est, certains secteurs devinrent des bouillons de culture pour des milliers de jeunes et de bandes d'adultes à la recherche de protection, de respect et de profits. Les activités illicites devinrent leur principale occupation, de même que pour beaucoup de jeunes immigrants, à partir du moment où ils avaient eu un aperçu de l'esclavage blanc.

> Dans ma rue, il y avait des centaines de prostituées. Elles occupaient des boutiques vides, elles s'entassaient dans les appartements de tous les taudis. Les Juifs pieux [...] essayaient de fermer les yeux. Mais pas nous, les enfants. Nous regardions et nous savions [7].

Dans ces mornes conditions, l'expression musicale permettait aux résidents de donner libre cours à leur hostilité par le truchement de musiques venues d'autres cultures. Le professeur

Kavolis note la facilité avec laquelle les arts absorbaient la violente tension qui s'exprimait dans des sociétés ressemblant beaucoup à la société américaine de 1910, qui baignaient dans la répression et la pauvreté. Beaucoup de Juifs, de Noirs et d'Italiens semblent avoir imité des cultures présentant de semblables histoires de persécution. John Rublowsky fait une bonne comparaison lorsqu'il met en regard le Juif russe méprisé qui exprime son amertume devant la discrimination professionnelle en étreignant passionnément son violon, et le migrant noir qui, son banjo à la main, lutte contre l'oppression dans son propre pays.

Judd Teller, qui a étudié la musique ethnique des Juifs au début des années 1900, l'appelle une « activité de culte » qui réorientait les audacieux et les créateurs vers des directions plus radicales que celles qu'ils avaient connues au pays. En se référant à sa propre enfance dans le Lower East Side vers 1900, il mentionne les nombreux orchestres hassidiques qui relevaient des mélodies orthodoxes avec de sensuels fragments de *ragtime*, notamment le *Boikeriker Orchester*, un ensemble qui jouait pour les mariages « dans le style New Orleans [8] ».

En 1904, Thomas J. Jones, chargé par la Columbia University d'une étude sociologique sur un block new-yorkais, choisit le Lower East Side, et il note ceci :

> De tous les amusements possibles offerts aux habitants de ces logements ouvriers (pour la plupart des Italiens, des Juifs et des Noirs), il n'en est pas qui en appelle plus fortement à leurs sens comme à leur émotivité que la danse, particulièrement lorsqu'elle est conduite aux accents sauvages de cornets hurleurs et de tambours sonores, soutenus par le grattement d'une guitare ou d'une mandoline.

Un journaliste très populaire alors, George K. Turner, disait qu'en 1908 une musique endiablée infestait les quartiers les plus pauvres des villes. Rien qu'à New York, il y avait des « dizaines de milliers » de danseurs et « le samedi et le dimanche, tout l'East Side danse dès la tombée de la nuit ». Turner

s'est beaucoup intéressé aux nombreux « *Casino Gardens* », euphémisme utilisé pour des dancings qui étaient des points de ralliement pour les jeunes crapules et les gangs locaux [9].

T.E. Sullenger, dans une étude de 1935 sur le changement urbain dans une ville du Middlewest, trouve les mêmes tendances. Dans son chapitre sur les distractions, il note que si les Noirs représentaient le groupe ethnique le plus musicien, les Juifs et les Italiens formaient les groupes les plus séduits par les formes noires de musique et la vie nocturne où celles-ci se manifestaient. Bien sûr, la vie nocturne avait de multiples facettes. Eddie Zeltner, alors journaliste au *New York Daily Mirror*, se souvient :

> Des filles superbes allaient à Coney Island danser dans des caves qui étaient des écoles à fabriquer des gangsters [10].

La musique noire intéressa des hommes qui devinrent par la suite d'importants compositeurs. Irving Berlin se rappelle s'être « imbibé de chansons » dans les rues d'immigrants de son quartier. Pour lui, « yiddish, italien, noir, ça ne faisait pas de différence ». La chanteuse Lois Deppe dit de Harold Arlen qu'il était « fou de *blues* » et que c'est pour cette raison qu'il devint « un as de la chanson sensuelle » et qu'il était « toujours fourré avec l'orchestre de Fletcher Henderson [11] ». George Gershwin écrivit une fois qu'à l'âge de sept ans, il avait déjà passé d'innombrables heures, assis le long des clubs de jazz de Harlem, à écouter des sons qu'il introduirait plus tard dans ses compositions les plus fouillées. Sam Cohen trouvait très important d'apprendre la musique des autres cultures :

> Nous autres Juifs, nous apprîmes vite la musique des Italiens, des Polonais, des Noirs et des Irlandais parce qu'elles nous intéressaient en tant que musiciens des rues cherchant à gagner de l'argent. Je suis sûr que les conditions étaient les mêmes à La Nouvelle-Orléans, où la musique noire était un amalgame de différentes nationalités.

Certains patrons de cabaret appartenant à la pègre devaient être des chanteurs, des compositeurs et des musiciens frustrés. Cohen en a connu quelques-uns, ainsi que Art Hodes. À propos du gangster Lawrence Mangano, Hodes écrit :

> Mangano possédait une guitare de prix accordée comme un *ukulele*, il avait deux frères musiciens professionnels et il venait d'une famille de musiciens. Il aimait chanter des chansons obscènes dans son propre *night-club* [12].

Enfants, ces hommes avaient reçu un certain niveau d'instruction musicale de la part de leurs parents ou d'autres membres de leur famille qui avaient du talent, ce qui n'était pas rare pour les enfants issus de milieux pauvres italiens et juifs, surtout dans les familles en difficulté ou dans les foyers brisés [13]. Ainsi, les *night-clubs*, en permettant à leurs propriétaires de découvrir par eux-mêmes les musiciens, de se mêler à l'orchestre pour chanter ou faire le fantaisiste, ou tout simplement de regarder les jolies jambes des *girls* des revues, purent-ils leur faire oublier les frustrations passées. Le propriétaire de club Billy Rose se rappelle que beaucoup de gangsters aimaient chanter, et il cite en exemple le *bootlegger* de Chicago Jerry Dugan. « Le montant de sa note, nous raconte Rose dans son autobiographie, grossissait en fonction du nombre de fois que le *night-club* l'avait laissé chanter avec l'orchestre. »

À peine avaient-ils atteint l'adolescence que bon nombre d'immigrants qui devaient plus tard entrer dans les *rackets*, furent profondément marqués par la vie musicale nocturne. Nous avons déjà fait allusion à une situation que Michael Gold décrit en détail, en assurant que « beaucoup de souteneurs infestaient les dancings, où ils levaient les jeunes ouvrières qui venaient après leur journée de travail ». Un des principaux *bootleggers* et propriétaires de club nous a laissé un journal intime de ses frasques de jeunesse, où il note les allées et venues que lui-même et d'autres jeunes voyous avaient portées à un certain point de perfection :

Jeudi : allé au bal l'après-midi, au bal le soir, puis dans un cabaret. Ramené des filles à la maison. Allé au restaurant, resté là jusqu'à sept heures du matin.

Vendredi : rencontré des amis dans un *saloon* au début de la soirée et resté avec eux jusqu'à cinq heures du matin.

Samedi : allé danser dans le Bronx en fin d'après-midi, puis à un bal de nuit dans Park Avenue.

Dimanche : allé dans un bal l'après-midi et un autre, au même endroit, le soir. Après ça, je suis allé dans un cabaret où je suis resté presque toute la nuit [14].

Leur credo était clair et simple : « Ma devise, nous dit le *bootlegger* Danny Ahern dans son livre, était : Plein de femmes, plein de cabarets et plein de jeu, avec en plus de l'alcool. » Le temps ne voulait rien dire pour ces oiseaux de nuit que chacun de leurs actes mettait délibérément en marge du courant suivi par les classes inférieures abruties par un travail répétitif et éreintant. « À quatre heures du matin, écrivait un *racketeer*, on essayait d'aller dans le plus grand nombre de clubs possibles, sans perdre de temps pour passer de l'un à l'autre [15]. » Quand W.F. Whyte interviewa le *racketeer* Chick Morelli, il obtint une réponse semblable :

Quand je travaillais dans le *bootlegging*, j'avais plein d'argent. Et je dépensais sans compter… J'allais à des tas de bals.

Cet intérêt d'adolescent pour la musique et la danse se poursuivit souvent dans la vie professionnelle adulte. Les Juifs avaient l'art de la négociation, et un certain nombre d'entre eux possédaient un flair mystérieux pour dénicher un artiste en herbe et le mettre sur le marché avec un sens très sûr de la publicité. Quelques-uns d'entre eux avaient débuté comme *managers* de boxeurs, et ils y avaient appris certaines techniques, tout en prenant des contacts avec des joueurs, autant d'atouts qui leur seraient utiles plus tard, quand commencerait l'investissement du domaine des *night-clubs*. Joe

Glaser ne fut pas seulement le *manager* de Louis Armstrong, mais aussi celui de plusieurs poids lourds à Chicago dans les années vingt.

Parmi les autres imprésarios de premier plan des années vingt et trente, on peut citer Sy Weiss, Mort Nathanson, Jay Faggen, Ed Weiner, Sid Garfield et Irving Zussman, qui firent la fortune de nombre de vedettes du *night-club*. Parmi les autres promoteurs d'attractions de jazz, il y avait Ed Fox, Lee Posner, Jack Kapp, Lou Irwin, Milt Gabler, Lou Breckner, Saul Schwartzberger, Irving Mills et Ed Bloom. Les Chess Brothers exploraient les rues et les ruelles à la recherche d'orchestres de jazz pour les cabarets. On dit que c'est John Steinberg qui fit engager beaucoup de *jazzmen* blancs dans les clubs de l'Est, notamment le guitariste Eddie Lang (de son vrai nom Salvatore Massaro) les frères Dorsey et le tromboniste Jack Teagarden, par exemple, tandis que Lew Leslie dénicha lui-même les artistes noirs légendaires qu'il présenta dans sa fameuse *Blackbird Revue*, artistes à qui il donnait à manger dans son appartement du Lower East Side. Selon une source, les Shribman Brothers soumettaient chaque nouveau groupe qu'ils découvraient à une interminable série d'auditions dans des clubs, et ils « aidaient, protégeaient et subventionnaient tous ceux qu'ils préparaient [...] sans jamais rien retenir ensuite sur leur salaire [16]. »

Il faut insister ici sur le fait que sans ces hommes, qui avaient développé au temps de leur adolescence, dans la pauvreté des quartiers d'immigrés, leur formation musicale, leur tolérance pour la diversité et leur familiarité avec les *racketeers* locaux, ni les grands artistes, ni les variations stylistiques du jazz, ni le milieu des clubs qui devait tant contribuer à l'expression d'une créativité toujours renouvelée, ni l'évolution continue des personnalités, des nuances musicales et des orchestres que le public eut le privilège d'entendre, rien de tout cela ne se serait matérialisé. On peut même aller plus loin : Walker, qui fut un grand connaisseur de la vie des *night-clubs* des années vingt, est

convaincu, pour sa part, que sans Lee Posner, qui fit connaître au public les orchestres de Duke Ellington, Cab Calloway et Don Redman entre autres, Harlem serait resté un quartier inconnu [17].

C'était une époque où les femmes demandaient de tous côtés l'égalité et l'assimilation — et il est possible que des exigences du même ordre aient été formulées dans les très grandes villes par les communautés homosexuelles et lesbiennes, mais ce chapitre n'a pas encore été exploré. Quoi qu'il en soit, les immigrants, avec leur faculté d'adaptation, surent tenir compte de la turbulence de la jeunesse, et ils laissèrent aux individus le soin de décider de leur propre morale. Pour certains groupes, comme ceux des homosexuels, les gangs créèrent des clubs dont ils tirèrent de larges profits malgré la répression des activités illégales qu'exerçait la police.

Dans cette ère de nouveaux appétits hédonistes, les vieilles cliques irlandaises, « déroutées par les problèmes de la Prohibition et incapables de se réaiguiller », comme le dit Walker, se refusèrent à tous les ajustements nécessaires. Caroline Ware parle d'une fâcheuse ambivalence qui affecta les patrons de *saloon* irlandais. S'étant établis après des efforts longs et acharnés, ils préférèrent dans leur ensemble, après 1920, fermer boutique la mort dans l'âme plutôt que de se retrouver en situation illégale. Pour ce qui concerne le jazz, leur disparition ne changea pas grand-chose, étant donné que les *saloons* irlandais tenaient en piètre estime la plupart des divertissements musicaux [18]. Quant aux gangsters irlandais, ils ne s'étaient pas non plus laissés influencer par le jazz. Ruth Spanier m'a raconté que le chef de gang et *bootlegger* de Chicago Dion O'Banion avait l'habitude d'enfoncer des billets de cinquante dollars dans le pavillon du cornet de son mari pour *l'empêcher* de jouer du jazz, car il voulait entendre à la place des mélodies irlandaises évoquant la Mère.

Les *mobs* et le cabaret de jazz

Après 1918, implicitement ou par défaut, la plupart des *night-clubs* et des cabarets des grandes villes de l'Est tombèrent aux mains de Siciliens ou de Juifs. Pour la grande majorité de ces nouveaux venus, les contacts avec les *bootleggers* qui fournissaient l'alcool illégal, avec les joueurs qui constituaient une bonne partie de la clientèle prodigue, et avec d'autres membres du milieu s'intéressant à la musique, ces contacts faisaient toute la différence. Dans certaines régions, ils dominaient leurs rivaux du monde des *night-clubs* dans une proportion de neuf contre un [19]. Angelo se rappelle comment l'entrée dans le *business* des clubs marquait pour beaucoup d'Italiens la fin d'une période mercenaire et dangereuse :

> Il y avait beaucoup de patrons de club, des Siciliens des débuts, qui n'étaient pas des gangsters. C'était des hommes qui avaient renoncé à la violence en entrant dans le métier. Mais il y avait aussi les indépendants, ceux qui passaient du crime à la légalité et *vice versa* aussi facilement qu'on traverse une rue.

Tout comme les Noirs régnaient en maîtres dans le monde du jazz en ce qui concerne la création et l'exécution de la musique, les Italiens et les Juifs tenaient le centre de la scène pour la direction des clubs, chacun des groupes s'efforçant, aux deux bouts de l'équation, de faire toujours mieux. Une distinction très nette doit en effet être établie entre le fait de jouer de la musique et celui d'en vendre. « Un bon musicien ne peut pas surveiller la caisse », fait observer Ruth Spanier. Ce que confirme Tom Hall, un musicien :

> Les deux ne vont pas ensemble. Si quelqu'un sait vraiment vendre de la musique, il ne sait pas en jouer bien. Il faut consacrer son temps à l'une des deux activités.

En certains endroits, Juifs et Siciliens prenaient quatre-vingt-dix pour cent du gâteau. La tranche qui restait appartenait pro-

bablement en grande partie aux Noirs, qui étaient bien visibles, non seulement du fait de leur couleur, mais aussi parce qu'ils fournissaient aux gangsters blancs beaucoup d'éléments qui leur étaient nécessaires — prostituées, *chorus girls*, musiciens de jazz, informations et argent [20]. Bien des histoires ont circulé à propos des audacieux exploits de certains Noirs en vue : Robert Motts, Ed Small, Henry Jones, Pony Moore, Dickie Wells, Mushmouth Morgan, « Fats » Brown et le bon ami de Bessie Smith, Richard Morgan. Au même titre que les Italiens, ces hommes établirent de solides relations personnelles avec leur communauté, envers laquelle ils accomplirent de nombreux actes de générosité. Investisseurs avisés dans l'immobilier, ils n'en placèrent pas moins de l'argent à fonds perdus dans le monde plus fiévreux et dangereux des cabarets [21].

Outre les aspects musicaux qui attiraient les *racketeers* dans le *business* des clubs, il existait d'autres facteurs. Il y avait d'abord la perspective de gros bénéfices, mais aussi le prestige qui entourait la vie des clubs. Parmi d'autres attraits, pensons à la facilité avec laquelle on pouvait se faire admettre sans avoir à exhiber des garanties, ainsi qu'à l'espoir d'atteindre à un certain degré de proéminence en élargissant ses cadres de référence. Est-il bien besoin de dire que tous ces appâts se révélèrent hautement illusoires pour tous ceux qui manquaient de compétence, de richesse ou de talent ? Tout comme partout ailleurs dans les affaires, les échecs n'étaient pas rares, même parmi ceux qui semblaient les plus aptes à mener des activités illicites. Personne n'avait le monopole de la prospérité, pas même les *racketeers*.

Les perspectives de gros bénéfices étaient des leurres scintillants attirant de loin des investisseurs souterrains qui, dans leur imprudence, ne tenaient pas compte du fait — souligné par Granlund et Angelo — que les trafiquants d'alcool comme les policiers amassaient de plus grandes fortunes que les patrons de *night-clubs*. Ahern estime que les clubs durent doubler leurs prix, augmentant de trois cents pour cent le tarif des

mets et des alcools, et modifier continuellement la taxe de couvert, ne fût-ce que pour parer aux risques comme à l'escalade des pots-de-vin inhérents au métier.

Mais, après le lent décollage qui suivit la guerre, le public était d'humeur généreuse et, dès 1924, on vit apparaître à l'évidence une période d'optimisme financier. Angelo était persuadé que les clubs les plus chic s'en tiraient bien, mais à condition d'ajouter à leur routine des concessions de jeu et des distractions à rideau fermé. Il ne faut donc pas prendre pour argent comptant les nombreuses remarques faites à l'époque par certains esprits échauffés à propos de prétendus bénéfices scandaleux, car l'expérience introduit une touche d'amertume dans le constat. Certes, la boîte new-yorkaise de Billy Rose, le *Backstage Club*, amortit complètement sa mise de fonds initiale de quatre mille dollars la nuit de l'ouverture. Certes, un *racketeer* a pu dire :

> Un escroc pouvait facilement ouvrir un club et, en un an, avoir remboursé toutes ses obligations et réalisé de gros bénéfices [22].

Mais était-ce vraiment le cas pour le patron de boîte moyen ? Angelo dit que ceux qui s'enrichissaient étaient une minorité. À son avis, le bénéfice que rapportait un club moyen ne dépassait pas cinq à dix pour cent par mois, compte tenu des risques et dangers possibles, peut-être le double dans les établissements les plus chers, où l'on faisait plus facilement crédit au client. Mais toute analyse fine est ici impossible, car, comme le dit Angelo, ce domaine tolérait de larges déviations — sans parler du fait que les bouches y étaient cousues.

Le profit était une des raisons qui poussaient à ouvrir un club. Mais on a l'impression, à lire les mémoires écrits à cette époque, que c'était en fait une raison secondaire. Beaucoup de *racketeers* avaient déjà de l'argent, et ils cherchaient quelque chose d'autre. Le prestige, par exemple. Billy Rose nous dit que la seule raison pour laquelle il entra dans ce circuit était qu'il voulait « porter un chapeau noir et fréquenter des filles ». Les clubs exerçaient sur les femmes une attirance extraordinaire et ils

recevaient celles-ci comme jamais un établissement de nuit ne l'avait fait auparavant. Les femmes se libéraient des conventions sociales désuètes en se montrant dans des lieux qui leur avaient été jusque-là fermés, et les gangsters ne mirent pas longtemps à comprendre l'importance de ce phénomène. Les patrons de club comme les musiciens ne firent rien pour indisposer une clientèle prometteuse que les vieux *saloons* irlandais avaient passé des années à refouler. « Les femmes, écrivait Elizabeth Jordan en 1929, s'agglutinaient autour des gangsters patrons comme des abeilles devant du miel. »

Les gangsters, et même les artistes de jazz, surent vite profiter de cette réaction féminine pour la transformer en liaisons, encore qu'il soit difficile de dire qui en prenait l'initiative. Les femmes du monde se disputaient le douteux privilège d'avoir des aventures, de préférence prolongées et tumultueuses, avec des gangsters stupéfaits de voir comment certaines personnes idéalisaient leur passé de violence et leurs bandes. De leur côté, les musiciens ne se firent pas prier pour avoir des rapports avec des femmes du beau monde, mais ces liaisons, moins fréquentes, se déroulaient sous le sceau du secret, particulièrement lorsqu'il s'agissait d'artistes noirs.

Le club était l'endroit idéal où les gangsters de la belle époque pouvaient donner libre cours à leur savoureux exhibitionnisme. Tout le monde devait alors être sur son trente et un. « Tous les grands gangsters s'efforçaient d'en imposer à leurs confrères », écrit J.-B. Martin. Et, à une époque où l'argent était facile à gagner, il fallait pouvoir s'habiller selon le dernier cri et brandir une liasse de cinq mille dollars. Comment un homme d'humble origine pouvait-il mieux exhiber sa réussite qu'en passant devant son propre portier, vêtu d'un impeccable complet de flanelle, avec une chemise de soie et d'onéreuses chaussures européennes, en ayant de plus, à son bras, une compagne tout aussi à la mode ? Pour les journalistes, il y avait là la matière d'articles à sensation. Pour les patrons de boîte, c'était un peu comme s'ils avaient enfin une maison à eux, avec, par-

dessus le marché, le moyen de faire savoir à tout le monde qu'ils pouvaient dépenser sans compter.

Une troisième raison de l'attirance qu'exerçaient les *night-clubs* sur les gangsters était qu'on pouvait facilement devenir propriétaire de l'un d'eux, à condition d'avoir de l'ambition. Les années vingt furent certainement une période idéale qui permit aux rêves des opportunistes de rencontrer de précieuses occasions de se réaliser, car personne ne vous demandait alors quelles étaient vos références et votre expérience, pour ne pas parler de l'ampleur de votre capital. On n'accordait guère d'attention aux lettres de recommandation écrites par d'anciens employeurs. À tout prendre, celles-ci pouvaient même être un handicap, car elles montraient que le candidat avait des attaches dans le passé qui risquaient de limiter son esprit d'entreprise en lui faisant respecter les façons de faire traditionnelles. Tout ce dont on avait besoin pour être accepté, c'était d'avoir des amis, quelques contacts avec des fonctionnaires et des fournisseurs, et un solide optimisme. Les Juifs et les Italiens, qui s'étaient vus refuser l'accès au domaine des affaires, surent profiter de cette absence implicite de conditions juridiques. Un futur patron de boîte se réjouissait ainsi :

> Ayant toujours été un optimiste, je me suis dit que ça serait très chouette de pouvoir gagner de l'argent autrement que dans un labeur honnête qui risquait de me tomber dessus un jour [23].

Pour un autre *mobster*, le club était « un endroit parfait pour amuser les politiciens et les juges en leur offrant de l'alcool, des femmes et de la musique [24] ». Un *racketeer* patron de boîte de Los Angeles, qui présentait les meilleurs orchestres de jazz à la fin des années trente, fait cette confidence, qui pourrait être le témoignage de toute une génération de malfrats :

> Je devais tous les jours voir des gens qui venaient d'ailleurs (d'une autre ville). [...] Pour la plupart, ils ne restaient qu'un jour ou deux [...] et ils ne voulaient pas venir chez moi. [...] Les *jazz clubs* faisaient partie de ma vie, et ils étaient alors une nécessité [25].

Pour tenir une boîte, Billy Rose estimait qu'il suffisait d'être « démerdard, menteur, crâneur, entêté et con ». Quoi qu'il en soit, bien des clubs n'étaient que des cabarets d'attractions qui servaient de couverture à des activités très différentes. Ils étaient fréquentés par des joueurs et d'autres personnages du milieu qui préféraient y mener leurs transactions nocturnes.

Certains gangsters préféraient faire cavalier seul, comme cela avait fréquemment été le cas auparavant, soit à La Nouvelle-Orléans, soit avant que le jazz n'ait été accepté à New York et Chicago à la fin des années vingt. Mais les exigences auxquelles avait à faire face un patron de club étaient généralement trop grandes pour qu'un homme puisse s'en tirer longtemps tout seul. Quelqu'un qui fait autorité sur la question nous dit que « n'importe quel voyou avait toujours assez d'argent pour ouvrir un *night-club*, et s'il n'en avait pas, il trouvait un autre voyou [26] ».

Comme l'investissement nécessaire pour ouvrir un club était parfois important, il n'était pas impossible qu'on offre une participation à une personne tout à fait ordinaire. Les mercenaires, en effet, n'étaient pas les seuls à avoir envie de posséder une partie du rêve. Il arrivait que des sportifs, des fabricants de vêtements ou des épiciers las d'une existence monotone fassent le plongeon. Des gens plus riches étaient aussi tentés par un système hasardeux qui demandait un code moral flexible et une disposition à jouer différents rôles [27]. Certains anciens prêteurs renonçaient à une créance en échange d'une participation ou de quelque autre avantage.

Les petites entreprises convenaient bien aux années 1915-1923, avant que l'industrie de la nuit ne commence à s'affirmer indépendante, en se débarrassant des incompétences locales. Les grosses affaires furent minoritaires jusqu'à la fin de la décennie vingt, quand les coûts d'exploitation grimpèrent au fur et à mesure que la clientèle exigeait des revues de plus en plus dispendieuses. Les propriétaires se tournèrent alors de tous les côtés dans l'espoir de trouver d'autres associés. Pour Louis

J. Vance, une « cellule de cinq » était le nombre souhaitable d'associés. Ahern, lui, pensait que « trois hommes de valeur faisaient l'affaire », car ils n'étaient pas assez nombreux pour que s'installe une zizanie incessante comme on en voyait trop souvent dans les clubs qui faisaient faillite. Pour certains, et on les comprend, le contact le plus important était le *bootlegger*, qui fournissait des fonds, faisait connaître des amis et assurait du travail aux immigrants.

La modestie des ressources n'empêchait pas les personnes intéressées de se lancer dans la bataille. Certains clubs ouvraient avec quelques sous seulement, et continuaient ainsi jusqu'à la fermeture inévitable. Le très populaire *Hotsy Totsy Club* de New York, dans la 7e Avenue, ouvrit ses portes vers 1925 avec moins de 1 000 dollars. On dit que le *Famous Door*, dans la 52e Rue, fut acheté pour 2 800 dollars et huit bouteilles de scotch en 1935. Et, à la fin des années trente, Billy Rose ouvrit son club de Boston pour 2 500 dollars. Les prix pouvaient être encore plus bas si l'on avait le temps de fureter pour dénicher un emplacement et si l'on n'était pas trop regardant sur le voisinage. À Manhattan, le *Texas Tommy's* se vendit 800 dollars, et certains endroits à Harlem pouvaient se révéler des mines d'or pour un faible investissement. Il paraît qu'un certain club de Harlem fut acheté pour 180 dollars [28]. Angelo ne conteste pas cette échelle de prix, et il prétend même que, dans les années trente, les prix pouvaient être encore plus bas si l'acheteur était prêt à sacrifier la qualité en ce qui concernait les tables, les chaises et autre mobilier. On pouvait se procurer à crédit, d'occasion, des bars, des pianos, de l'alcool et même des verres pour boire celui-ci. Quant aux autres frais, estime Angelo :

> Les *barmen* étaient payés vingt-cinq dollars par semaine, les musiciens travaillaient souvent au seul pourboire, et un garçon touchait généralement un dollar par nuit, plus les pourboires et la nourriture pour faire bonne mesure.

Étant donné ces prix, le domaine des clubs pouvait bien attirer n'importe qui, et d'ailleurs, n'importe qui y avait accès.

Cela ne signifie pas que tous les clubs étaient à prendre pour quelques sous. Certains d'entre eux étaient extraordinairement chers, et ils demandaient les efforts réunis d'un groupe de commanditaires. En 1928, Ed Fox et son équipe achetèrent un vieux cinéma désaffecté de Chicago et en firent un palais nocturne, le *Grand Terrace*, pour 100 000 dollars. Durante estime que, sur Broadway, un club moyen coûtait au départ 25 000 dollars, dont 15 000 comptant. Après 1925, avec l'accroissement de la prospérité économique, la valeur des clubs grimpa en spirale. Les plus grands clubs furent désormais dirigés par trois ou quatre investisseurs qui se partageaient équitablement l'intérêt. La règle devint celle des *syndicates*, des consortiums dirigés par des gens comme Al Capone, Dolly Weisberg et Adolph Renucci à Chicago ou Joe Moss, Lew Leslie et le groupe Salvin-Thompson, avec un million de dollars, investi dans des clubs comme l'*Alabam*, le *Royale* et le *Plantation*.

Finalement, il est possible que la principale raison qui attirait les gangsters vers les clubs ait été l'accroissement du statut social. Peu de sociologues de la Mafia sont aussi pénétrants que Francis Ianni, qui voit dans l'acquisition d'un *night-club* un phénomène de « transmission de culture ». Le fait de posséder un *night-club* apportait de nombreux avantages. En premier lieu venait le népotisme. Les clubs donnaient à ces hommes la possibilité de salarier des fils, des neveux et des oncles dans des emplois de caissier, de barman, et même de balayeur. Outre le pouvoir et le prestige que cela apportait dans une grande famille, c'était aussi une façon de réduire les frais généraux et de garder les bénéfices dans la famille. Devenu propriétaire d'un club, un homme n'était plus un voyou. Il avait accès à d'autres allées du pouvoir, plus respectées. Son cadre de références s'élargissait. Si d'aventure il réussissait, les retombées du succès pouvaient peut-être toucher tous les membres de sa famille étendue, qui profitaient de cette promotion sociale. Qui

plus est, il pouvait désormais se parer des titres de mécène, de découvreur de talents, de promoteur du jazz, de personnalité municipale, de philanthrope (ce que nombre de ces hommes étaient déjà depuis les débuts de leur douteuse carrière), de conseiller financier, conjugal et même social :

> Plus d'un patron crapuleux pensait que la meilleure façon de faire perdre à un bon saxophoniste un goût trop prononcé pour l'alcool consistait à lui envoyer un bon coup de poing dans la bouche [29].

Le prestige qu'apporta à certains la propriété de *night-clubs* s'accompagna plus tard d'avantages politiques. Pour Billy Rose, une fois qu'on était patron de *night-club*, « on n'était plus un bandit de grand chemin, on était un hôte ». Bell a raconté comment les patrons de club Frank Costello et Joey Adonis utilisèrent abondamment leurs contacts avec certains de leurs clients lorsqu'ils se lancèrent dans la politique municipale à New York. On comprend quelles satisfactions retirèrent de leur nouveau statut de patron de club ces hommes dont la vie avait été jusque-là tissue de violence. Dès qu'ils entraient dans ces bouges enfumés, bruyants, sombres et cependant intimes, ils savaient que tout le monde les connaissait, des garçons et des musiciens aux artistes de la revue et aux habitués installés au bar, et ils se mêlaient à l'ambiance de gaieté et d'amitié qui régnait là. Selon Angelo, tous les gangsters n'en étaient pas venus là, simplement pour gagner de l'argent facile :

> Les malfrats voulaient les feux de la rampe, la notoriété, ils voulaient avoir un nom et plein de filles. L'argent, ils s'en foutaient. Alors, les mecs, comme le critique Sylvester, par exemple, qui racontent que les gangsters étaient des *managers* de club incapables, ils se trompent. Les gangsters, ce qu'ils voulaient, c'était un endroit où ils puissent traîner, et c'est seulement pour ça qu'ils dirigeaient des clubs.

Certains *mobsters* parvinrent à acquérir un vernis de culture grâce au succès de leur *night-club* auprès d'Américains de la bonne société et de voyageurs internationaux. De nombreux

guides et récits de voyages des années vingt et trente, écrits par des Anglais et des Français, mentionnent des cabarets appartenant à des gangsters. L'auteur anglais Stephen Graham remarque que « les établissements de nuit ne sont pas fréquentés uniquement par des New Yorkais », et il se mit à explorer le milieu du jazz, tout comme James Agate, qui écrit que « Ravel adora la musique des *night-clubs* de Harlem et les danseuses à claquettes du *Roxy's*, comme l'avaient fait d'autres artistes et critiques de passage [30] ». De leur côté, certains gangsters firent la tournée des cabarets parisiens à la mode (comme *Le Bœuf sur le toit*, où officiait le pianiste juif Jean Wiener et où passaient les orchestres américains en tournée en Europe), allèrent dans les *Amusierkabarett* de Berlin et les clubs chauds de Londres, tout en prenant le temps de visiter les musées dans la journée.

Inconscients de l'existence de ces pièges et de ces leurres, bien des *racketeers*, qui auraient pourtant dû se méfier, firent le saut et se lancèrent dans des affaires dont ils ne connaissaient pas le mécanisme. Sylvester pense qu'ils étaient en majorité des imbéciles à l'esprit aventureux. Certes, on a déjà vu plus haut que l'espoir de s'enrichir n'était pas dans ce cas-là leur motivation principale. En outre, il y a quelque chose de légèrement ironique et amusant dans l'idée que de tels hommes puissent être des directeurs heureux et insouciants. Mais comment tout cela s'accommode-t-il de l'impression que nous avons du *business* des *night-clubs* dans les années vingt ? Devons-nous penser que l'attrait de l'illégalité, du jeu et de l'alcool de contrebande l'emportait sur l'innocence ? En d'autres termes, que savons-nous du coût de cette illégalité, de ce qu'un patron de boîte devait endurer avant même d'engager un orchestre de jazz ?

Bien que nous ne disposions pas, hélas, d'estimations précises quant aux pertes, aux dépenses et aux échecs en ce domaine, nous avons accès à certaines remarques faites par des témoins de l'époque, ainsi qu'à des chiffres comparatifs dans le domaine du théâtre musical, qui connaissait alors une prospérité semblable basée sur l'argent des gangs et leur participation

active. Ces données nous permettent de penser que, de tous les clubs qui produisaient de la musique en 1926, deux sur trois vivotaient tout juste. Seule une petite partie de ces clubs rapportaient de l'argent — environ vingt-cinq pour cent [31]. Durante remarque que le propriétaire d'un cabaret se reconnaît facilement à ce qu'il est le seul à être chauve et grisonnant, « alors qu'il devrait être dans la classe des Don Juan ». Pour Angelo, c'était « beaucoup de travail pour un revenu dérisoire ». Le profit et la réussite dépendaient d'au moins trois facteurs : l'entreprise devait rester intacte, éviter d'être fermée par la police, et demeurer au même endroit suffisamment longtemps pour se constituer une clientèle régulière. Dans la confusion des années vingt, ce ne fut malheureusement pas toujours le cas. Walter C. Reckless évalue la durée de vie du cabaret moyen au début des années vingt à moins de trente mois, et il en conclut que c'est trop court pour constituer une clientèle, rembourser les dettes et commencer à verser aux investisseurs des intérêts avantageux.

Comme dans le cas des dancings avec *taxi-girls*, bien étudié par Paul G. Cressey, 1924-1926 furent des années d'expansion urbaine continue qui n'aidèrent pas à assurer la stabilité. Cressey avance un taux d'échec qui a pu atteindre vingt-cinq pour cent dans les heures suivant l'ouverture. Pourtant, le manège continua à tourner. Car, devant les gains rapides de certains et les profits énormes d'un tout petit nombre, le désir de se lancer dans la bataille fut le plus fort [32].

À la fin des années vingt, la propriété d'un club entraînait de très grosses dépenses, imposées par une meilleure organisation et des spectacles somptueux. Les opérations devenaient de plus en plus complexes et, devant une clientèle exigeant toujours plus d'ambiance, les clubs durent s'adapter de leur mieux en cherchant partout de nouveaux commanditaires. Ceux du *Cotton Club* de Harlem, par exemple, illustrent la richesse, la fluidité ethnique et l'ampleur d'affiliations qui étaient essentielles au plus haut niveau des clubs en 1929. Ces commanditaires

étaient, entre autres, le riche *bootlegger* Owney Madden, le baron de la bière Bill Duffy, le *mobster* Frankie Marlowe, l'influent *playboy* et joueur Arnold Rothstein, le champion de boxe poids moyen Johnny Panica, et Harry Block, propriétaire d'une chaîne de petits clubs à travers New York.

Trois clubs sur quatre étaient pratiquement condamnés à l'échec. Leurs patrons les avaient ouverts avec les meilleures intentions mais sans soupçonner ce qui se cachait dans la jungle avoisinante. Parmi les facteurs le plus souvent responsables de ces échecs figuraient les pots-de-vin, l'accroissement constant des dépenses, la cupidité des propriétaires des murs et, bien sûr, l'imprudence ou l'incompétence des patrons de boîte.

Les charges les plus lourdes, celles qui ne pouvaient guère être évitées, étaient les pots-de-vin versés à la police ou à d'autres instances municipales. Certains clubs déménageaient sans cesse dans l'espoir de trouver un quartier où les extorsions de la police et des *racketeers* laisseraient une marge de bénéfice au patron et à ses employés. Carroll et Garrett Graham nous ont fourni une liste détaillée de ces artistes de l'extorsion :

> Les différents *rackets* s'imposaient tous et forçaient de nombreux clubs à fermer ou à réduire leur part de profit en s'associant. Les journalistes, les amis, les célébrités ne payaient pas leur note. Seuls les *mobsters* payaient bien. Le club politique local exigeait une cotisation mensuelle ; le flic îlotier entrait boire un verre et demandait au patron de s'inscrire au club des policiers du commissariat ; quant au *bootlegger*, il comptait bien recevoir de l'argent en échange de la générosité dont il avait fait preuve lors du gala d'ouverture… sinon… Fallait-il aussi graisser la patte à la police fédérale, aux *dockers*, à l'habilleuse ?

Certains gangs vendaient leur protection aux petits clubs. Le plus notoire d'entre eux était le groupe Louis-Meyer Lansky-Bugsy Siegel, qui régnait sur les patrons de boîte après 1925 — en faisant au moins une victime connue [33]. Ed Fox, propriétaire du *Grand Terrace*, où se produisait l'orchestre d'Earl Hines, nous fait voir comment ces opérations étaient menées :

> Les gangsters sont arrivés deux ans après l'ouverture. Ils ont débarqué comme ça, un beau jour. Un homme est allé se planter devant la caisse, un autre s'est mis devant la porte, et deux autres se sont postés des deux côtés de l'immeuble. Leur chef est allé au fond de la salle. « On va prélever vingt-cinq pour cent, dit-il. Vous avez besoin de protection. » Fox a répondu : « Je me débrouille très bien depuis deux ans et je n'ai pas besoin de protection. » L'autre a repris : « Tu vas être protégé. Tu as une gentille famille, et tu ne voudrais pas qu'il lui arrive quelque chose… » Depuis, ils sont pratiquement devenus les patrons de la boîte, et tant qu'ils ont été là, la police n'est jamais venue, ce qui me donne à penser qu'ils se sont arrangés entre eux [34].

La police pouvait être bien pire, et moins tenue par un code implicite. Billy Rose dit qu'une fois que les policiers avaient touché leur pot-de-vin, ils ne se montraient plus dans les clubs, sauf quand ils s'imposaient pour un sandwich, un repas ou un verre. Mais les occasions étaient si tentantes que nous aurions quelque mépris pour les agents de police de l'époque s'ils n'en avaient pas profité. Une investigation de 1928 révéla que la police new-yorkaise avait prélevé plus de sept mille cinq cents dollars dans chacun des cent vingt-cinq bars clandestins du seul quartier de l'Upper West Side [35].

Les pots-de-vin étaient remis discrètement et on n'en gardait pas de trace écrite — inutile d'attirer la mauvaise publicité. Les sommes dépendaient de l'importance du « protégé ». Joe Helbock, qui utilisait de « l'argent sale », acheta le *Famous Door* en 1927. Il nous a dit à quelles dépenses devait faire face le patron de club moyen :

> On ne pouvait rester dans le *business* que si l'on avait assez d'argent et de bonnes relations. J'avais deux très bons contacts — l'un d'eux était adjoint du préfet de police. Grâce à eux, je savais qui je devais payer et combien il fallait donner [36].

Le point de vue de Helbock est tout à fait représentatif de l'époque. Dans mon interview d'Angelo, la question des pots-de-vin à la police l'a mis dans tous ses états et l'a poussé à émettre ses jugements les moins charitables à propos du jazz et du milieu :

> Il y avait tellement de corruption dans les années vingt et trente ! Tous les bars devaient cracher. Les flics irlandais contrôlaient tout et ne toléraient pas la concurrence. Ils étaient toujours là pour empocher. Ils protégeaient ceux qui leur plaisaient, mais ils faisaient quand même chez eux une petite descente de temps à autre, simplement pour les mettre en garde et montrer leur pouvoir. À ceux-là, ils donnaient généralement des amendes insignifiantes. Les autres, ceux qui ne jouaient pas le jeu, voyaient leur boîte fermée et se retrouvaient à la rue. Une telle éventualité coûtait très cher, et personne ne la souhaitait. Alors, on payait. Les flics pouvaient vous embêter rien qu'en se tenant à l'entrée d'un club et en faisant des tracasseries aux clients qui arrivaient. Ils avaient mille et une façons de vous menacer. Si les gangs avaient été aussi unis que certains le disent, ils auraient pu contrôler beaucoup mieux la police.

Ce dernier point donne à réfléchir. Vance écrit un peu la même chose :

> Si la police et le bureau du procureur avaient pu tout d'un coup se mettre d'accord, tous les escrocs de la ville auraient disparu dans les vingt-quatre heures [...] mais tout le monde émargeait. Avant même qu'on puisse ventiler les bénéfices, il fallait mettre de côté une bonne part de gâteau pour la « protection » — terme couvrant tous ceux qui étaient dans le coup, du baron du rhum au secrétaire local du parti et aux policiers en civil, puissants et vénaux, qui infestaient les clubs comme des mouches.

Outre les pots-de-vin, d'autres frais accessoires entraînaient les fermetures. Après 1920, on vit une montée des coûts causés par les spectacles, les fournitures d'alcool et la publicité, à quoi il faut associer les frais de rénovation des maisons bourgeoises transformées en *speakeasies*, en bars clandestins. L'afflux des *racketeers* cherchant à devenir patrons de club ne fit pas beaucoup baisser les prix malgré les guerres de concurrence, car nombre d'entre eux, ignorants qu'ils étaient de la valeur des choses, ne discutaient pas et payaient.

Les études de Moore et Durante apportent des informations concernant des régions jusque-là inexplorées du coût d'entretien des cabarets. Durante prend comme exemple de petit

night-club new-yorkais l'*Ambassadeurs Club*, et il affirme que les orchestres pouvaient peser de trente-cinq pour cent sur le budget global, bien que j'estime ce pourcentage trop généreux. Le personnel en prenait quinze pour cent, estimation non déraisonnable à mon avis. Le loyer représentait dix pour cent au minimum (ici, je ne suis pas d'accord, car dès que les propriétaires des murs eurent vent des bénéfices prétendus des clubs, ils augmentèrent certainement le montant de leurs loyers). À cela s'ajoutaient les frais de publicité et de réassortiment, plus les pertes d'origines diverses et les onéreux pots-de-vin déjà mentionnés. Si ces derniers étaient très élevés, et si rien ne venait pour amortir d'autres frais, le cachet des musiciens était réduit en conséquence.

La taille des clubs était cruciale pour déterminer les profits. Le club de jazz habituel était long et étroit, et pouvait recevoir environ cent vingt-cinq personnes assises. Une pièce de cette dimension faisant salle comble tous les jours devait normalement rapporter un bénéfice confortable. Peter Dukas situe le point d'équilibre à environ cinquante pour cent de clientèle, un chiffre rarement atteint lorsque, deux ou trois fois par semaine, le club connaît une nuit calme. C'est pourquoi l'imposition d'une taxe de couvert, très critiquée par les noctambules, pouvait faire toute la différence entre la survie et l'échec. De toute façon, étant donné que sous la Prohibition beaucoup de clients apportaient leur propre alcool, l'entrée gratuite était une exigence déraisonnable. Les clubs de Harlem, s'ils étaient assurés d'avoir un bon fonds de clientèle, se trouvaient sans doute dans une meilleure situation pour négocier la levée du couvert, généralement après un arrangement à l'amiable avec le client. Selon R.E. Cutler et Thomas Storm, les clubs qui tournaient le mieux, inventaient des jeux de société pour mêler les clients les uns aux autres, car ils avaient remarqué que les groupes dépensaient, buvaient et dansaient plus que les clients isolés.

À moins d'avoir un programme d'attractions extrêmement bon marché, les clubs dansaient parfois sur la corde raide. Cela explique dans une certaine mesure pourquoi, dans bien des établissements, les musiciens travaillaient uniquement au pourboire : il n'y avait tout simplement pas assez de bénéfices pour couvrir tous les aspects de l'affaire, surtout quand la somme des pots-de-vin et des extorsions de fonds variait de façon imprévue selon le nombre de mains qui se tendaient chaque mois. Les propriétaires des murs et leurs baux étaient une autre source d'ennuis. Bien que rarement pris en compte dans les analyses sur les *racketeers* des années vingt, les propriétaires immobiliers, au même titre que la police, avaient le pouvoir de faire ou de briser un *night-club*. Moore estime que les loyers ont pu parfois atteindre, pour les patrons de boîte les moins chanceux, jusqu'à la moitié des recettes. Un bail remanié était donc une chose terrible qui pouvait bien contribuer à la fermeture d'un club, et les propriétaires des murs ne furent pas longs à comprendre qu'ils pouvaient se faire payer au maximum [37].

La fuite devant les dettes, les exigences de la police et l'avidité des propriétaires immobiliers n'était pas une solution. Certains patrons de boîte avaient la bougeotte : afin d'éviter ces embarras, ils fermaient boutique et allaient s'établir dans un autre quartier, y restaient jusqu'à ce que les vautours les retrouvent, et déménageaient de nouveau. Si cette technique avait ses avantages à court terme et ses partisans, les affaires en souffraient inévitablement. Les clients perdaient trace de ces clubs et d'autre part, il fallait dépenser beaucoup de temps et d'énergie pour faire connaître le nouveau club et y reconstituer une clientèle d'habitués. Par définition, les clubs et les *speakeasies* nomades sabotaient leurs chances de s'en tirer, et le patron ne pouvait qu'espérer avoir assez d'imagination pour attirer les clients en nombre suffisant pour lui permettre d'absorber les frais généraux. La musique de jazz représentait à cet égard un attrait important.

Disons-le franchement : des centaines de patrons de boîte firent faillite parce qu'ils étaient d'exécrables hommes d'affai-

res, imprudents ou ineptes. Certains voulurent maintenir leur réputation à l'esbroufe et jouèrent pratiquement leur club à pile ou face. Or, ce n'était pas de budgets de gaspillage qu'on avait besoin, mais d'administrateurs compétents, ce qui ne courait pas les rues. Il résulta de tout cela que quantité de patrons de club mirent la clé sous la porte, ruinés. À l'encontre des stéréotypes hollywoodiens, les clubs fermèrent, non pas à cause d'une série de rafales de mitraillettes, mais du fait d'un excès d'incompétence, de budgets squelettiques et d'extorsions cannibales. Seuls quelques patrons chanceux gardèrent pignon sur rue. Il faut maintenant nous demander quelles étaient, dans le milieu des gangsters, les règles internes qui régissaient les rapports entre rivaux. En effet, il y avait là une autre source de réussite ou d'échec.

Les règles du jeu

Pour un gangster qui avait de la classe, la possession d'un club de jazz pouvait se comparer à celle d'une automobile de grand luxe, et la satisfaction que cela procurait justifiait amplement l'investissement. Mais le tout-venant des gangsters devenus patrons de boîte voyaient cet investissement comme une affaire commerciale. De toute façon, avec tant d'argent, de méfiance et de belligérance flottant autour d'une activité illicite, les patrons les plus solides et les plus avisés comprirent vite qu'il fallait définir des critères éthiques, afin de réduire la mauvaise réputation du milieu, de limiter le nombre des victimes et de préserver les gains. Ces hommes s'efforcèrent dans une large mesure de se libérer des mauvaises habitudes passées et de mieux conduire leurs opérations, comme l'explique Angelo :

> Dans l'ensemble, c'est de « *gentlemen* » qu'il faudrait parler. Des voleurs, des joueurs, des complices de crimes, soit. Mais rien de sérieux. Ils ont imposé une discipline. Et ils ont fait un effort méritoire pour se rendre agréables.

Ainsi se développa lentement une série de règles de bon sens, tacitement codifiées et acceptées dans l'ensemble. Malgré de nombreuses variantes locales, d'accidentels retours à la violence, et certains cas où telle règle était observée par un gang ou un groupe culturel mais pas par un autre, on peut parler d'une charte en filigrane. Ces règles importantes prévoyaient la coopération dans l'effort pour stimuler les affaires, les bonnes manières « en ville », le respect des clients — particulièrement les femmes — un code moral envers les employés, et enfin une politique générale de secret en vue de barrer le chemin aux intrus.

1. Stimuler les affaires des associés

En cette époque de profits tombant du ciel — de façon légitime ou non — il était de bon ton de montrer la volonté paternaliste de stimuler les affaires du *night-club* d'un rival. Cela allait de la publicité de bouche à oreille et des généreux pourboires au refus d'en venir aux mains et aux remises faites sur les marchandises commerciales quand c'était possible. On attendait aussi d'un gangster qui se respectait qu'il ne se montre pas parcimonieux en public, ce qui voulait dire qu'il devait acheter ses cigares et ses cigarettes à la fille du vestiaire et laisser aux musiciens comme aux garçons des pourboires de l'ordre de vingt-cinq pour cent à cinquante pour cent du montant de sa note [38]. Il fallait toujours se montrer bienveillant et généreux. « Un caïd ne pouvait pas entrer pour donner un simple coup de téléphone, se rappelle un *racketeer*, sans dépenser cinquante dollars [39]. » Plus on laissait d'argent, plus on était accepté, plus on avait de publicité, et plus le patron vous souriait.

L'observance des cérémonies rituelles et les égards honorifiques étaient particulièrement bien vus dans les territoires italiens. Certains événements, comme l'agrandissement d'un club ou la première d'une nouvelle revue, demandaient une distribution qui n'était pas sans rappeler le plateau d'un bal de débutantes, avec toutes sortes de répercussions dans l'audi-

toire. Sans cette mise en scène, les chances de succès d'un club étaient nulles [40]. L'ouverture solennelle d'un club était toujours une grande attraction :

> À l'occasion d'une ouverture, les *mobs* italiens organisaient toujours une réception, avec le plus de monde possible, et faisaient circuler partout des consommations. Celui à qui on présentait une note se devait de laisser en plus deux billets de cent dollars sur le plateau. Cela aidait au lancement de la nouvelle boîte, et cela faisait connaître au patron qui étaient ses amis [41].

Les *mobsters* pouvaient stimuler les affaires rien qu'en gonflant leur image aux yeux du public, comme l'explique Max Gordon, patron du *Village Vanguard* :

> Je sais une chose : un patron de boîte ne peut pas vivre sans publicité. Sans publicité, on est mort. Même les allusions à la violence ou à des scandales sont utiles. S'il se passe quelque chose dans votre boîte, vous avez de la publicité [42].

Est-ce à dire que, dans certains clubs, on organisa délibérément des scènes de violence ? Je crois qu'il s'agit là de cas très rares. Mais on a pu monter spontanément des blagues, à la fois pour rire et dans l'espoir d'en tirer un peu de publicité. Samuel Ortiz se rappelle un club où ce genre de canular faisait partie du spectacle :

> On montait des bagarres [...] et des scènes érotiques pour les clients qui aimaient ça [...] On a même eu trois Chinois avec des faces particulièrement jaunes et patibulaires qui, assis à une table, fumaient des pipes d'opium on ne peut plus fantaisistes.

Bien entendu, la politesse du métier était à double tranchant. Les patrons durent s'habituer à offrir des banquets ou tout au moins des consommations gratuites aux clients exceptionnellement généreux, à trouver des tables au premier rang à des clients spéciaux même si la piste de danse était bondée, et même à remettre leurs dettes de jeu à des seigneurs rivaux qui les avaient aidés à lancer leur affaire [43].

2. Éviter les comportements violents et incorrects

Contrairement à ce que voulaient faire croire les films de Hollywood et les agents de publicité, les pratiques violentes étaient très mal vues en dehors de Chicago. Si les clients qui voulaient faire parler d'eux dans les journaux du matin pouvaient être tentés de chercher noise, l'intérieur des cabarets était terrain interdit à la violence des gangs. Des erreurs de jugement se produisaient parfois, comme dans les cas où des clubs étaient détruits par des bombes (appelées dans le métier *Italian footballs*, « ballons de football italiens »), mais les voies de fait se traduisaient toujours par l'intervention de la police, une mauvaise presse, une note de réparations onéreuse et, plus grave encore, le risque de la fermeture de l'établissement [44].

Les *racketeers* étaient généralement très prudents dans leurs affaires, entre eux comme devant le public, car, comme le fait remarquer Jack Kofoed, « personne n'est plus réservé dans ses investissements que l'homme qui gagne sa vie d'une façon qui n'est pas approuvée par la société [45] ». La plupart des *mobsters* semblaient avoir adopté le vieil axiome selon lequel il ne faut pas se mêler des affaires d'autrui tant qu'il respecte les vôtres [46]. Mais la violence pouvait prendre bien des formes. Stanley Dance nous a parlé du *Grand Terrace* et d'Earl Hines dans les années vingt :

> Au *GT,* on sortait souvent les pistolets — même les garçons en avaient — mais on ne tirait jamais de peur d'atteindre des clients innocents. Si des gangs rivaux de différents quartiers de Chicago se battaient parfois, c'était à coups de glaçons et de bouteilles.

Jordan définit un club respectable comme un établissement « sans bagarres, sans pickpockets, sans petits salons intimes pour deux et sans *knock out drops* * ». La respectabilité se mesu-

* *Knock out drop* : pilule chimique jetée dans la consommation d'un client indésirable, et qui le rendait K.-O. dès qu'il remuait la tête après avoir bu. Un *Mickey Finn* est un synonyme de cette expression. (*N.d.T.*)

rait aussi à la façon selon laquelle un club éjectait ses clients par trop turbulents. Ellington se rappelle la procédure élaborée utilisée au *Cotton Club* pour mettre un terme à ce genre de désordre :

> Pendant le spectacle, un comportement impeccable était exigé dans la salle. Si quelqu'un parlait fort [...] le garçon allait lui toucher l'épaule. Si cela ne suffisait pas, le maître d'hôtel venait lui faire une remontrance polie, en lui rappelant qu'il avait déjà été mis en garde. Après cela, si le client continuait à parler fort, un type arrivait et le mettait à la porte.

C'est ainsi que l'on faisait dans les clubs riches et célèbres. Mais la plupart des autres clubs, du haut en bas de l'échelle économique, avaient la même attitude envers leur clientèle. Ned Williams, alors attaché de presse, était toujours sidéré par l'aisance, la promptitude et la méticuleuse courtoisie dont faisaient preuve la plupart des personnels à cet égard [47].

Étant donné qu'il fallait tenir compte de l'opinion publique, les patrons de boîte donnaient au personnel comme aux musiciens des instructions pour qu'ils surveillent attentivement tout ce qui pouvait annoncer des algarades sur les petites pistes de danse où les couples se heurtaient les uns aux autres. Si un cabaret voulait faire de bonnes affaires, il devait savoir mettre rapidement fin à ces problèmes ou même les empêcher de se produire. J'ai entendu parler d'un club ayant dû débourser cent mille dollars à la suite d'une bagarre qui, commencée par deux femmes soûles, s'était étendue à l'ensemble de la clientèle présente. Dans certains établissements, on engageait comme portiers des repris de justice. Officiellement, ils étaient là pour aider les clients à trouver des taxis, mais ils étaient en fait chargés d'identifier les clients susceptibles de chercher noise [48].

Ahern pense que s'il y avait des vols, ils se passaient hors des clubs, dans les ruelles avoisinantes. Quoi qu'il en soit, il y avait peu d'incidents, d'attaques ou de *hold-ups*, bien qu'on ait raconté de curieuses histoires de violence détournée :

> Une nuit, deux mercenaires armés de fusils de chasse braquèrent un des clubs de Capone. Un membre du personnel leur rappela à qui la boîte appartenait et leur donna à chacun vingt dollars pour leur peine. Quelques jours plus tard, les deux hommes revinrent, comme clients cette fois, et payèrent une tournée générale [49].

Pour éviter les ennuis, les garçons pouvaient glisser discrètement des *Mickey Finns* * dans les consommations. Les clubs pouvaient attirer une clientèle mélangée, composée d'élégants et de malfrats, et ils avaient donc intérêt à imaginer des mesures propres à assurer la tranquillité. À New York, au *Hunt Club* de la 47e Rue, un rideau de velours isolait le bar du reste de la salle, séparant du coup les malfrats des clients du club. Beaucoup d'hommes portaient une arme de poing, et les clubs demandaient qu'on les dépose à l'entrée, où elles étaient cachées dans des endroits divers afin de réduire les risques de violence. Eddie Jackson se rappelle en avoir caché dans la ruelle, dans les toilettes et même sur la glace des placards à bouteilles [50]. Gene Fowler estime que la présence des clients de la bonne société calmait les tempéraments belliqueux des gangsters, tandis que Cohen pense que les patrons détournaient la violence en envoyant leurs propres hommes de main se défouler dans les bars des quais quand ils sentaient venir l'envie de se bagarrer. En tout cas, pour les musiciens de jazz, la situation était bien préférable à celle qu'ils avaient connue dans les bouges du Sud.

Tant que ce consensus dura, jusqu'à la guerre des gangs du début des années trente, les clubs restèrent universellement inviolés. « En règle générale, écrit un patron de club, les rivaux cherchaient à se couler entre eux par des moyens légaux [51]. » Il faut entendre par là une guerre des prix sans merci, le piratage d'employés d'un club par un autre, des tentatives de subornation de la concurrence ou des campagnes de dénigrement public. Mais ces méthodes sont reconnues comme acceptables en tout temps et en tout lieu. La bataille ouverte, elle, se faisait dans des dépotoirs isolés ou sur les quais, et elle opposait des

hommes sans liens avec le *business* des *night-clubs*, si ce n'est de manière périphérique. Comme l'a dit un *racketeer* :

> Le *mobster* ne cherche pas querelle au grand public. Il n'est que trop désireux de le voir en bonne santé et prospère. Ce sont ses clients [...] c'est son gagne-pain [52].

3. Protéger les femmes

Qu'elles fussent clientes, employées ou chanteuses, les femmes étaient protégées contre les abus de langage, les situations gênantes et les comportements agressifs. En fait, les clubs se faisaient gloire d'assurer la tranquillité des femmes qui s'aventuraient à venir toutes seules. Les *mobsters* préféraient pourtant que les jolies femmes viennent avec un cavalier, car cela réduisait les risques. Étant donné que les bagarres générales déclenchées par des femmes ou à propos de femmes représentaient le principal facteur de violence dans les clubs, causant certainement plus de dégâts qu'une descente de gangsters rivaux, les stratégies qui désarmaient la violence étaient toujours valables :

> Pour être admis dans le club, il fallait être en tenue de soirée, car Big Joe Carozzo insistait sur la classe, et il ne fallait pas être seul. Le noctambule solitaire est parfois un mari qui cherche sa femme [53].

Les femmes pouvaient aussi servir d'amortisseur pour tempérer l'ardeur d'une discussion trop animée. Les gangsters n'étaient pas connus pour garder la tête froide dans certaines conditions, mais le voisinage des femmes tendait à détourner leurs pensées de projets dangereux. Il n'était donc pas surprenant de voir dans les cabarets un certain nombre d'installations et d'aménagements suggérant l'existence d'une nombreuse clientèle féminine : foyers, salles de maquillage près des toilettes, décors spéciaux, meubles confortables, une grande variété de cocktails, des pistes de danse, et même un escalier à l'entrée, de telle sorte qu'une cliente bien habillée puisse faire immédia-

tement impression. (Tout cela nous change beaucoup des pratiques en cours dans les clubs et les *saloons* des années 1900.) À Harlem, on garantissait même qu'une femme ne courait pas le moindre risque de se faire voler son sac à main [54]. Sam Weiss, patron de l'*Onyx Club*, dans la 52e Rue, ajoute ce détail :

> L'attitude des *mobsters*, celle des grands caïds en tout cas, était de laisser les musiciens tranquilles. En matière de femmes, ceux-ci étaient des *gentlemen*. Ils ne les ennuyaient jamais [55].

4. Maintenir un code moral

La règle voulait que les gens du réseau, les employés, les musiciens et même les représentants de l'administration ne devaient pas se voir privés de ce qui leur était dû, salaires, honoraires ou pots-de-vin. C'était une chose de traiter cavalièrement les clients, puisqu'ils étaient libres de choisir leur *night-club*. Mais avec les employés, la duperie pouvait créer des répercussions indésirables risquant d'affecter de nombreux clubs ou de faire faire rapidement faillite à tel ou tel établissement. Il était plus facile de changer de musiciens ou de garçons que d'essayer de les garder en les sous-payant. On a même dit que certains patrons se sont parfois montrés trop généreux en surpayant des services marginaux. Mais ces libéralités avaient des conséquences dangereuses pouvant aller jusqu'à la faillite.

En outre, un patron devait avoir une conduite honorable, tant pour lui-même que pour son affaire. Dans ce contexte, le credo d'un *bootlegger* devenu patron de club mérite d'être cité en entier, car il résume l'attitude de bon sens qui caractérisait l'industrie de la nuit :

> Dans mon *business*, comme partout ailleurs, il faut avoir du culot et de la perspicacité. Mais il faut aussi travailler dur, être sobre et rester honnête. Donner une bonne marge bénéficiaire à son fournisseur ou son importateur et des salaires équitables à ses employés. Ensuite, ne prendre qu'un bénéfice raisonnable sur les consommations, et ne jamais servir que de la bonne qualité. Ne jamais traficoter avec de l'alcool trop bon marché, il faut que le

> client soit satisfait. [...] J'ai réussi quand j'ai commencé à vendre des produits de première qualité à des clients de première qualité [56].

Selon l'imprésario Granlund :

> Dans toutes les années où j'ai eu affaire à eux, je n'ai jamais eu de contrat écrit avec aucun d'eux, et aucun gangster ne m'a jamais couillonné.

Duke Ellington garde un bon souvenir de l'honnêteté d'un patron de club :

> Barron Wilkens était un homme admirable. Il était riche, mais il n'a jamais volé un client. Bien sûr, les choses se passaient ainsi à l'époque.

Troisièmement, si un patron de club devait faire preuve de circonspection, il ne devait cependant pas craindre de tolérer l'intégration raciale. Dans les années vingt, la clientèle jeune et les caïds, mais aussi, à coup sûr, beaucoup d'artistes du spectacle et de musiciens étaient ouverts à cette question et beaucoup moins réticents que l'époque prétendument libérée dans laquelle ils vivaient. Mais les raisons qui militaient en faveur de l'intégration n'étaient pas toujours altruistes, et les clubs de l'Est cherchaient parfois à attirer la clientèle blanche par la perspective de voir des Noirs danser avec des Blanches [57]. Collectivement, les gangs et les patrons de club n'avaient pas d'opinion précise sur la question, et ils voulaient bien se montrer généreux, à condition que le quartier où se trouvait leur club soit lui-même tolérant, car ils savaient très bien le danger qu'il y avait à diriger un club intégré. D'une certaine façon toutefois, les clubs de jazz étaient synonymes dans l'esprit du grand public d'intégration raciale.

Au cours des premières années de l'après-guerre, l'affaire était incontestablement risquée. Dans la seule année 1919, il n'y eut pas moins de deux douzaines d'émeutes raciales, qui devaient être suivies par bien d'autres à la fin des années vingt.

Comme le prouvent les terribles événements de Chicago, ces émeutes n'avaient pas toujours lieu dans le Sud. Mais la stricte ségrégation qui régnait dans des villes comme Dallas (Texas) et Atlanta (Georgie), créait chez les Noirs comme chez les Blancs un état d'esprit dont il fallait tenir compte si l'on voulait ouvrir un club et laisser tout le monde entrer. Bien des Blancs refusaient de se rendre dans certains quartiers, tandis que bien des Noirs refusaient d'accorder leur clientèle à des lieux où les Blancs étaient en majorité [58]. Malgré tout, partout où cela fut possible, les gangsters firent en sorte que les musiciens noirs et les clients noirs se sentent chez eux, allant même jusqu'à employer des videurs noirs pour réduire les tensions raciales. Ils ne répugnaient pas non plus à déléguer leur autorité à des patrons de boîte noirs, lesquels gagnèrent dans l'affaire une précieuse expérience ainsi que des soutiens financiers. C'est ainsi que certains Noirs devinrent patrons à part entière et entrèrent même en concurrence avec les Blancs pour avoir une part du gâteau [59]. La nature de cette relation attend encore son historien. En attendant, nous ne pouvons que nous livrer à des conjectures quant aux modalités de cette coopération.

Il faut insister sur un dernier point. En ce qui concerne les boîtes nouvellement achetées, le code voulait que l'acheteur engage des membres de sa parenté d'immigration, même incapables, ou bien qu'il garde autant de membres du personnel précédent que possible. Le fait d'offrir une situation à l'ancien patron était considéré comme adroit et propre à assurer la protection de l'investissement. Les transactions raisonnables apportaient leur propre récompense ; en revanche, si l'on se faisait un ennemi du vendeur, ou si on l'humiliait, il pouvait, poussé à bout, se venger et chercher à couler le club. Il était aussi sage, si l'on voulait garder la clientèle, de conserver le nom du club et les services qu'il offrait, à condition, bien sûr, qu'il ne s'y attache pas une mauvaise réputation. Malheureusement, ces conventions tacites ne s'appliquaient pas partout, et on ne les trouvait pas souvent dans le Chicago de l'époque, pour des rai-

sons de coutumes locales. Selon Cohen, l'atmosphère était si dangereuse à Chicago et les représentants de l'autorité si corrompus que les clubs changeaient de nom aussi souvent que de linge de table, et que les pratiques variaient constamment. « Transferts et passations de pouvoir étaient monnaie courante, nous dit-il, et des questions de point d'honneur amenaient des coups fourrés où toutes les règles étaient outrepassées. » Avec de telles pratiques, Chicago devint une ville vraiment violente dans laquelle les gangs rivaux s'expropriaient impitoyablement les uns les autres. Les musiciens redoutaient ces moments qui pouvaient mettre tout le personnel d'un club à la rue sans préavis ni dédommagement, à la merci du bon vouloir d'un malfrat pour retrouver du travail.

5. Observer le secret

Le passé d'un homme était son affaire et il ne fallait pas s'en mêler. Cette politique était appréciée des promoteurs blancs, mais aussi des musiciens noirs, car tout le monde, semble-t-il, avait alors quelque peccadille à cacher. Les musiciens pouvaient avoir une famille illicite ou un casier judiciaire chargé. De même, les *mobsters* souhaitaient garder secrets bon nombre de leurs investissements. Il y avait aussi des situations socialement délicates. La vente de drogue à des clients riches pouvait constituer pour un club une source secondaire de revenus, et ni le vendeur ni l'acheteur ne tenait à ce qu'on en parle. Dans certains cas, le secret était désiré par des gangsters ayant une liaison avec des femmes en vue appartenant à la bonne société qui avaient été attirées par ces « hommes d'action » ou encore par des gangsters faisant des affaires crapuleuses avec la complicité d'un homme politique de haut niveau [60].

La principale difficulté que j'ai rencontrée en menant mes recherches pour cette étude tient à cet aspect du code. La majorité des musiciens n'avaient pas du tout l'intention de faire entorse à ces vénérables critères, et ils accueillirent mes questions par un silence glacial. Le code, en effet, interdit catégori-

quement de parler à des gens qui ne sont pas de la partie tant que leur loyauté n'a pas été établie. À cet égard, un *bootlegger* nous a laissé une liste impressionnante de personnes indésirables susceptibles de trahir le secret :

> N'engagez jamais un bavard, un vantard, quelqu'un qui a l'air trop pressé de se faire embaucher, un bagarreur, un écrivain, une dupe, un ivrogne, un homme à femmes, un type à l'élégance tapageuse, ou un homme avec un petit nez. Les hommes à petit nez sont généralement petits à l'intérieur d'eux-mêmes [61].

Le secret s'étendait aux locaux mêmes des clubs. Comme dans les histoires de pirates, on trouvait dans les clubs de singulières cachettes. Tunnels pour s'enfuir, trappes, fausses cloisons derrière lesquelles l'alcool pouvait être emmagasiné, systèmes d'alarme électriques, panneaux coulissants, tout cela faisait partie de la sécurité interne et externe d'un club, ce qui gonflait considérablement le budget d'un patron prudent. S'est-on beaucoup servi de ces installations ? Ont-elles vraiment protégé leurs propriétaires ? Nous ne le saurons jamais. Mais nous savons que beaucoup de descentes de police étaient annoncées à l'avance par des fonctionnaires à la patte dûment graissée, de telle sorte que ces dispositifs ne durent guère être efficaces, sinon pour cacher certaines choses à d'autres gangsters.

Dans le milieu des années vingt, les gangsters siciliens et juifs qui s'étaient embarqués dans le *business* des clubs de jazz respectaient des valeurs et des pratiques qui contribuèrent à établir un code moral, à minimiser la violence, et à rehausser leur propre image. L'argent dépensé énergiquement par des patrons efficaces créa une vélocité productive dans laquelle un dollar engendrait beaucoup plus qu'un autre dollar. De l'autre côté de la balance, nous avons quantité de patrons de club qui furent acculés à la faillite par l'escalade des dépenses, les maladresses directoriales et un système de pots-de-vin qu'ils ne maîtrisèrent jamais. Seul un petit pourcentage de patrons de club furent exclus du fait de la violence de gangs rivaux. Les territoires

étaient trop vastes et les affaires marchaient trop bien, du moins dans les années vingt, pour que de telles actions fussent nécessaires. Quoi qu'il en soit, à certains égards, les hommes de ce groupe, ceux de l'échec comme ceux de la réussite, étaient certainement en avance sur leur époque. Ils furent peut-être cupides à leur façon, mais en luttant pour imposer de petites mesures de justice sociale — par des pratiques d'embauche, des politiques intégrationnistes, un adoucissement de l'attitude envers les femmes et les jeunes en général, et le refus de porter des condamnations morales sur autrui — ils firent un effort pour augmenter le plaisir des clients au sein d'une atmosphère aussi sûre et respectueuse que possible. Cela seul montre le chemin parcouru depuis la politique qui s'appliquait dans les *saloons* et les bars quelques années seulement auparavant.

Les occasions, les salaires et l'attention dont bénéficiaient les musiciens de jazz, qui disposaient pour s'exprimer d'un cadre digne (comparativement au passé), et qui étaient déchargés du souci de l'interférence raciale, tout cela constituait une nouveauté qui allait amener dans son sillage une part de richesse et de célébrité. Quelles furent la nature et l'étendue de cet apport, c'est ce qu'il nous faut examiner maintenant.

VII

La protection des gangsters

> La politesse des gangsters ? Ma foi, dans la première boîte où j'ai travaillé, le patron nous disait bonne nuit à coups de revolver.
>
> Joe E. Lewis, fantaisiste.

> En ce temps-là, un malfrat entrait dans une boîte avec quelques copains bien armés et glissait un billet de cent dollars au chef d'orchestre en lui disant de jouer très fort. Ainsi, personne ne s'apercevait de rien jusqu'à ce qu'un type tombe de sa chaise. Pas ivre mort : mort.
>
> Henny Youngman, fantaisiste.

Introduction

Du fait de la répétition de séquences de violence gratuite fournie par les films de Hollywood, la moindre allusion au gangstérisme évoque tout de suite des scènes de balades aller-simple en auto, d'embuscades tendues dans des ruelles, de rafales de mitraillettes tirées de voitures roulant à toute vitesse et — la fin de carrière classique du gangster — le costume de bain en ciment. Un historien du cinéma, John Gabree, s'élève contre la lourde exploitation commerciale de Hollywood en la matière :

> Si Capone n'avait pas existé, les cinéastes de Hollywood auraient dû l'inventer [...] Hollywood était toujours à l'affût pour exploiter un filon et, à la suite du grand succès du film *Underworld* (1927), a

> enchaîné avec tout un cycle de films [...] dans lesquels gangsters et policiers se faisaient tuer en grand nombre, ce qui a influencé une génération entière de citoyens.

Ces modèles éculés de la mentalité des gangsters ont même fini par s'introduire à la télévision. Elliot Ness, vedette de l'interminable série des « Incorruptibles », symbolise le chef résolu d'une équipe héroïque menant une incessante campagne contre des *bootleggers* avides de sang et psychotiques. Le passage du cinéma à la télévision a donc permis de créer dans le public contemporain des attitudes semblables. J'ai personnellement donné à l'université des cours sur la violence de gang et de groupe, et j'ai constaté que la majorité des étudiants avaient des impressions proches des stéréotypes anciens, alors que je n'avais donné à ceux-ci qu'une importance secondaire dans mes cours.

Ce serait donc faire fausse route que d'étudier les relations entre gangsters et musiciens sans accorder une attention particulière aux avantages que tirèrent ces derniers de la protection du milieu. La question de savoir si ces avantages l'ont emporté sur la prédilection des gangsters pour la violence et les voies de fait doit être étudiée. Il faut se rappeler ici que bon nombre de ces fournisseurs de subventions qui avaient de bonnes relations avec les artistes étaient italiens et juifs, donc, on pourrait le penser, mal préparés par leur culture à se lier avec des musiciens de jazz. L'esprit de clan des Irlandais et leur peu de goût pour la musique gardèrent la plupart de ces gangsters hors de l'orbite du jazz. Quant aux autres gangs ethniques répandus à travers tout le pays, ils ne furent pas plus utiles. Le gang de Traum qui régnait sur Terre Haute et Indianapolis, le gang de Stephens à San Antonio, la bande de Lou Blonger à Denver, les Egan à Saint-Louis, et les nombreux groupes protestants du Sud-Ouest, toutes ces bandes mentionnées dans l'étude de Gus Tyler offrent autant d'exemples de consortiums de la pègre qui ne firent rien pour promouvoir le jazz et servir l'intérêt de ses musiciens.

Ce système de protection a été témoin de beaucoup de faveurs, mais aussi de méfaits qui ont disparu de la mémoire collective, et dont nous ne gardons que des impressions ambiguës. Et quand nous pensons que le système a apporté des avantages, nous ne savons pas très bien quelles sont la nature et les modalités de ces avantages. Un écrivain qui fait autorité ne nous donne aucun détail spécifique et se contente d'un jugement général : « Les gangsters de Chicago aidèrent généreusement et de diverses façons Joe Oliver et bien d'autres *jazzmen* de La Nouvelle-Orléans [1]. » Mais c'est à nous de deviner quelles sont ces diverses façons comme de nous demander si ces avantages s'appliquaient aussi aux artistes qui n'étaient pas de La Nouvelle-Orléans.

C'est sans plus de précision que Mike Rowe nous dit que les Chess Brothers, *bootleggers* et patrons de boîte sous l'égide de Capone, ont eu des contacts personnels avec beaucoup de *jazzmen* du South Side de Chicago à la fin des années vingt et au début des années trente. Si l'on ajoute à cela la règle du secret pour les musiciens mentionnée plus haut, on comprend la difficulté qu'il y a à comptabiliser les cadeaux d'un côté, les mâchoires brisées de l'autre. En tout cas, un *racketeer* qui se respectait n'aurait pas fait des dons pour soigner sa publicité. Il est beaucoup plus probable, comme le souligne Whyte, que cette sorte de bienveillance, toute maladroite qu'elle ait pu être, trouvait sa source dans l'étiquette sociale des bandes juvéniles dont avaient fait partie les gangsters à leurs débuts, bandes où l'on attendait des chefs qu'ils se montrent généreux.

Nous n'avons pas plus le moyen d'apprécier avec précision les frottements et les conflits qui ont pu se produire entre les deux groupes. Les contacts que pouvaient avoir avec l'extérieur des hommes relativement frustes, grossiers et égoïstes engendraient bien évidemment d'innombrables chamailleries et mésententes. Dans certains cas, ce sont les musiciens eux-mêmes qui en furent responsables. Selon C.M. Fair, certains musiciens n'aimaient pas prêter de l'argent à des collègues, évi-

taient des engagements prolongés quand ils le pouvaient, n'étaient pas émus par les histoires tristes et ne souhaitaient pas assumer des responsabilités matérielles [2].

En résumé, l'auteur de ces lignes, tout en gardant présentes à l'esprit les réserves mentionnées ci-dessus, croit que les attitudes, les faveurs et les relativement rares exigences des *mobsters* vis-à-vis des artistes de jazz ont largement contrebalancé les éléments négatifs et ont été d'une importance capitale dans le processus par lequel les *jazzmen* ont infléchi leur musique dans le sens qu'ils voulaient.

Le bon côté

Le musicien de jazz qui respectait strictement les règles en vigueur dans le club avait droit à un ensemble de faveurs pratiquement illimité. Ces règles voulaient qu'on se taise devant les policiers et les inconnus, qu'on ne se montre pas avare, qu'on n'abuse pas de l'alcool ni du jeu et qu'on observe les critères de bonne présentation et de ponctualité sur le podium de l'orchestre. Pour montrer leur satisfaction quand tout se passait bien, les gangsters offraient toute une gamme de services : dons en espèces, aide à l'éducation des enfants, paiement des pensions alimentaires en cas de divorce, soutien à la famille en cas de peine de prison, aide médicale, aide aussi pour régler les transferts de propriété ou pour contresigner des documents juridiques et aussi, probablement, aide par intermédiaires dans le règlement de querelles personnelles [3]. En outre, les *mobsters* se montraient tolérants et indulgents en cas de transgression, du moins quand ils n'étaient pas eux-mêmes les victimes de celles-ci. Quelqu'un m'a confié que les engagements dans les hôtels étaient particulièrement appréciés par certains musiciens, moins pour les conditions de travail et la paie que pour les multiples occasions de s'enrichir aux dépens de clients en faisant du vol à la tire dans le hall de l'hôtel pendant les pauses de

l'orchestre. Les petites combines de trafic d'alcool frelaté ou de drogue ne provoquaient pas de représailles visibles de la part des gangsters. Ellington refusa un jour une offre lucrative qui l'aurait fait entrer dans un important réseau de distribution d'alcool interdit, et certains musiciens, tel Mezz Mezzrow, se voyaient autorisés à vendre de la marihuana à des copains [4].

Que ce soit à cause de leurs goûts ou de leurs fréquentations, ou simplement parce que beaucoup d'entre eux étaient nés dans un milieu de pauvreté et jouaient une musique rendue douteuse par le caractère louche des endroits où l'on pouvait l'entendre, il est certain que les artistes de jazz avaient des relations très étroites et souvent désagréables avec la police locale. Ils pouvaient rarement quitter l'établissement qui les employait sans avoir affaire à la méfiance des représentants de la loi, qui les épiaient, les provoquaient et les appréhendaient.

Les arrestations dans la rue sous n'importe quel prétexte — divagation, jeu de dés ou vagabondage, les agents n'avaient que l'embarras du choix — obligeaient invariablement l'employeur-gangster (ou son avocat) à se rendre au commissariat pour y déposer l'argent de la caution, faire valoir ses relations politiques et faire relâcher le pauvre musicien. Earl Hines avait mis au point une technique qui rendait ces arrestations moins désagréables :

> À Chicago, la police faisait des descentes au *Sunset*. Chaque nuit, il fallait tous grimper dans le panier à salade, qui nous emmenait au commissariat, où on nous faisait signer dans un registre avant de nous laisser repartir travailler. J'avais tellement souvent été debout pendant ces voyages que j'avais décidé enfin, quand les flics arrivaient, de *courir* vers le panier à salade pour être sûr d'avoir une place assise [5].

Les gangsters étaient prompts à sortir leur carnet de chèques pour payer les notes d'hôtel ou le trajet en train de certains orchestres qu'ils aimaient bien mais qui avaient été laissés en plan par des imprésarios sans scrupules, abandonnant les musiciens en plein bled. Et quand il semblait que tel ou tel orchestre

allait manquer un gala d'ouverture (les clubs attachaient beaucoup d'importance à ces galas, des réunions mondaines auxquelles on invitait des célébrités), les gangsters essayaient par tous les moyens d'arracher leurs musiciens aux griffes de quelque shérif rural [6].

L'avantage qui était de loin le plus apprécié était les dons en argent. Ces dons prenaient diverses formes et diverses dimensions, mais ils étaient faits le plus souvent pour services rendus, ou comme un simple cadeau, c'est-à-dire souvent sous forme de pourboires. L'argent était évidemment important pour les artistes de jazz, qui n'avaient connu jusque-là que la pauvreté. Lil Hardin, la pianiste de l'orchestre de Louis Armstrong, se rappelle l'énorme disparité entre ses deux dollars soixante par nuit dans un triste dancing de Memphis et les cent cinquante dollars par semaine qu'elle gagnait quand elle jouait au *Dreamland* de Chicago, qui appartenait aux gangsters. Arnold Loycano, de l'orchestre Tom Brown, raconte qu'« ils nous payaient au moins vingt-cinq dollars par semaine à Chicago en 1915, alors que nous n'avions qu'un dollar par nuit » dans le Sud. Les orchestres de Sammy Stewart, Chick Webb et Earl Hines, pour ne citer que ces trois-là, quittèrent des emplois dans d'obscures petites villes parce que l'on pouvait gagner plus d'argent dans les clubs de gangsters mieux tenus des grandes villes du Nord [7]. Dans la biographie que lui a consacrée Stanley Dance, Hines se dit très reconnaissant au patron juif de l'*Elite Inn* de Chicago pour l'avoir tiré de l'anonymat provincial au moyen d'une substantielle offre financière.

Les salaires des *jazzmen* noirs, bien que n'étant pas à égalité avec ceux des artistes blancs, n'en reflètent pas moins les bouillonnants changements de l'époque. Le *racketeering* de *night-club* était dans les années vingt une des seules industries en pleine croissance à être assez généreuse pour partager ses profits avec les Noirs qui avaient aidé au développement de ceux-ci. Les musiciens ne risquaient plus de jouer toute la nuit pour « un ticket de bus, de la bière et un seau de pieds de

cochon [8] ». Les meilleurs musiciens, les meilleurs chefs d'orchestre amassèrent des fortunes colossales pour l'époque, ce qui leur permit, avec l'appoint de divers bénéfices marginaux, de rejoindre les rangs de la bourgeoisie noire d'alors. Les *mobsters* libérèrent les musiciens de la tyrannie de leur milieu géographique et de la domination de leurs supérieurs. Sans ce soutien, « les Noirs auraient dû jouer dans des environnements nettement inférieurs en termes de conditions de travail, salaire et exigences quant à la nature de la musique à jouer [9] ».

De tout temps, les musiciens ont eu entre eux de bons rapports de camaraderie, quand ce ne serait que pour se passer des tuyaux concernant les engagements et les conditions de vie. C'est cette connaissance de leur milieu qui leur donna accès à une autre façon de gagner de l'argent et de recevoir des faveurs de la part de leurs employeurs de la pègre. Beaucoup de gangsters pensaient que les musiciens étaient bien meilleurs juges du talent d'un autre musicien que leurs clients, et ils préféraient déléguer certains d'entre eux comme découvreurs de talents chargés d'engager les nouveaux venus. Parmi ces imprésarios délégués, certains noms sont célèbres : Lucky Millinder, Mezz Mezzrow, Jack Laine, Red McKenzie, Ben Pollack, Charles Elgar, Dave Peyton, Benny Moten, Tiny Parham et Jimmy Noone, par exemple. Millinder faisait parfois des remplacements au *Grand Terrace* de Chicago, fief d'Earl Hines [10]. Le pianiste et chef d'orchestre Bennie Moten était aussi un homme d'affaires avisé, comme nous le dit le trompettiste Hot Lips Page, cité par Shapiro et Hentoff :

> Moten était avant tout un homme d'affaires. Il avait de nombreux contacts et il était un très bon ami [des gangs de Kansas City]. Grâce à ces contacts, il put contrôler toutes les bonnes affaires et les meilleurs endroits de Kansas City et des environs. Il a apporté une aide immense aux *Blue Devils* de Walter Page. Moten jouait dans l'orchestre, mais il descendait de temps en temps du podium pour aller se mêler au public et parler avec des gens influents, car c'était bon pour les affaires.

Les musiciens favoris d'un *mobster* généreux pouvaient aussi emprunter de l'argent sans avoir à payer des taux d'intérêt comme ceux qui paralysent le débiteur moyen. Ralph Watkins, patron du *Kelly's Stables* de Chicago, soutient qu'une somme d'argent considérable fut prêtée à des *jazzmen* de l'époque et que, tant que les musiciens faisaient un effort de bonne foi, la coutume voulait que le prêteur se contente de petits remboursements symboliques [11] Bien sûr, tel n'était pas toujours le cas. Les musiciens étaient des joueurs invétérés, et comme ils perdaient généralement gros, ils avaient toutes les raisons du monde d'emprunter, de telle sorte que beaucoup de dettes n'étaient pas payées.

Ainsi, des filous peu scrupuleux trahirent la confiance de gangsters qui leur avaient prêté de l'argent. Mais, en l'occurrence, la réaction de ces derniers varia considérablement, allant d'un simulacre de vengeance à des modifications effectives dans les conventions de travail destinées à faire rentrer une partie de la dette. Avec cette méthode de remboursement forcé, un musicien pouvait se voir forcé à rester dans la boîte de son prêteur bien après la date d'expiration du contrat d'engagement, ce qui l'obligeait à résilier ses futurs contrats tout en travaillant à bas prix. Ou encore, on l'autorisait à se livrer à un peu de contrebande d'alcool jusqu'à remboursement d'un certain pourcentage de son prêt. Cohen pense que les mesures de contrainte étaient dans l'ensemble rarement mises en action, même quand les artistes disparaissaient dans la nature. Même les cas les plus flagrants ne se réglaient que rarement sous la menace d'un pistolet. Les gangsters préféraient inscrire le nom du coupable sur une liste noire qui servait de mécanisme de contrôle. Le fait de lever le pied sans rembourser sa dette flétrissait à tel point la réputation d'un musicien qu'il ne pouvait plus trouver de travail dans les grandes villes dès que les *racketeers* locaux avaient été informés de sa conduite.

Les gangsters aimaient donner des pourboires, et ces gratifications représentaient une troisième forme de soutien finan-

cier. Les pourboires pouvaient être très importants et dépasser de loin le montant des salaires, du tarif syndical, et même du bénéfice quotidien d'un *night-club*. Ruth Spanier vit souvent des *mobsters* enfoncer « des liasses de billets dans la trompette de son mari ». Tommy Brookins (de l'orchestre de Johnny Dodds) raconte comment chacun des membres de l'orchestre gagnait deux cents dollars par semaine des mains de clients gangsters, une somme trois fois supérieure au tarif syndical. Il ne s'agit pas là d'un cas exceptionnel. Le trompettiste Walter Fuller dit : « On se faisait des masses de pourboires au *Vogue* de Chicago [12]. »

Certains personnages du milieu aimaient se donner un genre bien à eux pour distribuer les pourboires. Volly DeFaut, clarinettiste des *New Orleans Rhythm Kings*, ne manquait pas d'observer ce qui se passait quand ces hommes arrivaient :

> Il y avait un *mobster* qui aimait déchirer en morceaux un billet de cent dollars et en donner un petit bout à différents types de l'orchestre. L'un de nous les emmenait chez lui et travaillait jusqu'au jour pour reconstituer le billet [13].

D'autres *mobsters* jetaient des pièces d'un demi-dollar sur le podium ou la piste de danse ; d'autres encore glissaient discrètement des billets dans l'instrument d'un musicien, comme on l'a vu pour Muggsy Spanier, ou se montraient follement prodigues chaque fois que l'orchestre jouait leurs airs favoris. Les gangsters assis à une table au premier rang faisaient parfois signe au chef d'orchestre de venir, et ils glissaient une épaisse enveloppe dans la poche intérieure de sa veste. Earl Hines, lui, n'a pas oublié le style particulier d'Al Capone :

> Il arrivait au club tard le soir, et si j'étais à l'entrée, il lui arrivait de faire semblant de redresser ma pochette, en y glissant un billet de cent dollars, ou alors il me serrait la main et y mettait un billet de vingt dollars [14].

On s'habituait vite à la régularité de ces dons :

> Les caïds ne vous devaient jamais d'argent. Ils payaient deux ou trois semaines en avance, et on pouvait toujours compter sur quelques types qui claquaient beaucoup de fric et donnaient de bons pourboires à chaque spectacle [15].

Les gangsters se laissaient parfois taper, et certaines réputations s'établirent uniquement sur une flagrante générosité. Ce côté du monde des gangsters a été bien décrit par le romancier Damon Runyan. S'il se laissait émouvoir par le récit qu'un musicien lui faisait de ses malheurs, un gangster pouvait aller jusqu'à offrir une bourse d'études, pour lui ou pour un membre de sa famille. Al Capone joua fréquemment le rôle de patron de soupe populaire en donnant à manger aux victimes de la crise ou en fournissant des secours en cas de tragédie personnelle [16].

Dans les moments de chagrin ou de crise, on ne posait pas de questions : les offres venaient instinctivement et sans délai. Un décès dans la famille d'un musicien, surtout s'il s'agissait du père ou de la mère, entraînait une aide financière immédiate [17]. En outre, de nombreux récits nous font voir ces hommes dans le rôle paradoxal d'assistant social cherchant à empêcher les musiciens de boire ou de se droguer, autant par amitié que pour protéger l'investissement que ceux-ci représentaient. Les *racketeers* ont bien souvent payé la note d'innombrables cures que des toxicomanes tels que Billie Holiday ou Charlie Parker suivaient à contrecœur.

Ellington assure que les *mobsters* aimaient bien offrir à leurs artistes de jazz préférés une grande soirée en ville, tous frais payés, ce qui nous est confirmé par le pianiste Willie « The Lion » Smith. Un *racketeer* de Harlem, Ed Smith, était célèbre pour ses largesses : il invitait périodiquement les musiciens de son orchestre attitré à acheter des automobiles sur son crédit, en le remboursant par des versements de cinq dollars à leur convenance. Le pianiste Art Hodes se rappelle le jour où un caïd, après avoir auditionné son petit orchestre, offrit à tout le monde à boire et à manger et donna cent dollars à chaque musicien, plus assez d'argent pour acheter une voiture permet-

tant à l'orchestre de se rendre au travail [18]. Le don d'instruments de musique paraît avoir été un geste de générosité pratiqué par beaucoup de patrons de boîte. Quand le *Cotton Club* acheta pour Sonny Greer, le batteur d'Ellington, une batterie de plus de trois mille dollars, d'autres patrons de club firent l'acquisition de batteries semblables pour apaiser leurs propres artistes. Un autre gangster, Arnold Rothstein, qui finançait des comédies musicales, fit don à Elmer Snowden d'un banjo plaqué or, à dos de nacre et incrusté de rubis, d'un coût de huit cents dollars, simplement pour éblouir le public d'une revue qui ne dura même pas une semaine. Pour ne pas être en reste, Ed Fox, patron du *Grand Terrace* de Chicago, acheta à Earl Hines un piano Bechstein de trois mille dollars, qu'il fit protéger par son propre fils, lequel montait la garde sur le podium [19].

Les caïds s'inquiétaient parfois du jour où leurs artistes préférés prendraient leur retraite, car ils savaient que la plupart d'entre eux n'auraient pas grand-chose de côté à la fin de leur carrière. Des investissements immobiliers faits par de grands gangsters et leurs agents, ou des hommes comme les Chess Brothers et Benny Stoker, permirent à des musiciens d'avoir accès à la propriété. On dit que Joe Glaser, le *manager* de Louis Armstrong, aida celui-ci à amasser un million de dollars grâce à des investissements avisés. Quant au batteur Sammy Cohen, il se rappelle que des *racketeers* lui offrirent plusieurs fois de l'installer dans le commerce des batteries quand il prendrait sa retraite.

Dans ce contexte, un incident entre CBS et le *Cotton Club* mérite d'être cité. En 1927, les gens de CBS prirent contact avec le club dans l'espoir d'obtenir l'autorisation de faire passer l'orchestre d'Ellington sur les ondes, mais ils craignaient que les patrons n'exigent des sommes considérables en échange de ce privilège. Or, à leur stupéfaction, le patron eut une réaction tout à fait inattendue : il insista pour que l'orchestre passe à la meilleure heure et dans les meilleures conditions, compte tenu de sa stature. Rassuré sur ce point, il céda :

> Il n'y a pas d'argent pour moi là-dedans. Ça sera bon pour CBS, mais ça sera probablement bon pour Duke aussi. Alors, allez-y, on verra bien ce qui se passera [20].

Les orchestres qui étaient protégés légalement par les *mobsters* — si l'on peut employer une phrase pareille — recevaient virtuellement un chèque en blanc. Ils étaient libres de choisir leur répertoire, de voyager comme il leur plaisait, de changer tel musicien de pupitre sans avoir de comptes à rendre, et d'accepter autant d'engagements concurrentiels qu'ils pouvaient en honorer. Il n'y avait qu'une stipulation, et elle était stricte : ils devaient être rentrés à temps pour satisfaire aux horaires du spectacle de leurs sponsors originaux. Il y a quelques raisons de penser que ces facilités furent effectives au début des années vingt plutôt que vers la fin, car au commencement des années trente, nous entendons parler d'orchestres qui sont soumis à des « contrats pratiquement à vie » imposés par des patrons autoritaires redoutant des changements imminents. Il est à noter que ce ne fut pas le cas pour l'orchestre d'Earl Hines [21].

Il est possible que cette liberté dans le travail ait commencé à se réduire avant même le krach financier de 1929, car nous savons que les emplois multiples étaient fréquents au début des années vingt. Volly DeFaut nous dit que, comme beaucoup d'autres orchestres de la période 1918-1923 dans le South Side, les *New Orleans Rhythm Kings* jouaient dans trois établissements différents sans s'attirer la moindre remarque de la part des employeurs gangsters. De midi à quatorze heures, le *NORK* se produisait au *Canton Tea Garden*, puis il passait au *Moulin Rouge* de quinze heures à dix-huit heures, avant de jouer au *Friars Inn* de une heure à six heures du matin. « Tous ces jobs payaient bien, dit-il, cent cinquante dollars par semaine plus cent dollars de pourboires [22]. »

Le bassiste Pops Foster a confié à son biographe Tom Stoddard que son orchestre jouait chaque jour dans cinq clubs différents sans que personne ne se soit jamais plaint. Le *Wolverines Jazz Band* acceptait en plus de son travail nocturne régulier des

engagements pour des mariages juifs et italiens. Il devait être très fatigant de courir d'un endroit à l'autre à travers la ville, mais le travail pour les gangsters avait ses bons moments, comme se le rappelle le bassiste Quinn Wilson :

> Les gangsters étaient une des raisons pour lesquelles le boulot était chouette. Ils aimaient toujours s'amuser, ils étaient drôles et enjoués [23].

Autre avantage : les engagements de longue durée, préférés par les gangs — mais aussi par les musiciens — pour des raisons de publicité et de cohésion dans le spectacle. Les patrons n'aimaient généralement pas les changements abrupts et non prévus, et ils aimaient voir les mêmes visages pendant des années dans leur orchestre attitré. Ils trouvaient cela rassurant pour les affaires. Ainsi, on pouvait voir des orchestres se produire dans un ou deux clubs pendant des années. Ils n'étaient pas seulement une attraction : ils faisaient partie des meubles. Cet effort de stabilité entraîna trois conséquences d'importance. Premièrement, il permit de garder à long terme les mêmes orchestres. Les engagements courts et intermittents — souvenir des débuts du jazz — avaient causé des changements constants dans la composition des orchestres et ramené à un niveau médiocre la qualité artistique de ceux-ci. Par ailleurs, la garantie d'emploi aidait considérablement à recruter de bons musiciens et permettait aux orchestres de s'assurer le concours des meilleurs. Un orchestre sûr de garder son personnel pendant longtemps pouvait ainsi, petit à petit, perfectionner sa technique, arrondir les angles dans ses interprétations et surtout, apprendre l'art de se présenter au public. Libérés des incertitudes du marché de l'emploi, les orchestres eurent le loisir de définir le style et la sonorité d'ensemble qui allaient les faire reconnaître et accepter par le grand public.

Deuxièmement, les engagements à long terme permirent aux orchestres de jazz d'acquérir une meilleure maîtrise des aspects commerciaux et sociaux de leur activité. Des *racketeers*

et des patrons de club paternalistes se firent imprésarios pour aider les jeunes musiciens à s'imposer. Les patrons de *night-club* considéraient leur orchestre comme leur bébé, et ils étaient fiers de ses progrès, comme s'il s'agissait d'un petit enfant faisant ses premiers pas. Ainsi les orchestres apprirent-ils à mieux conduire leurs négociations, à mieux gérer leurs finances, et à avoir de meilleurs contacts avec la société. À la différence de leurs prédécesseurs du Sud, qui étaient des novices, ils apprirent même à trouver des sources de revenus supplémentaires. Bref, sous la conduite de conseillers juridiques, les musiciens échappèrent à l'emprise des imprésarios marrons.

Enfin, les engagements de longue durée donnèrent aux orchestres de jazz la possibilité d'innover sur certains points et de définir leur style. Les cabarets dirigés par le milieu faisaient beaucoup plus de place à l'improvisation que les dancings, les boîtes à *taxi-girls* et les hôtels. Ils offraient aussi beaucoup plus que de la musique de danse. Art Hodes remarque que les cabarets gagnaient plus d'argent quand les clients, au lieu de virevolter sur la piste de danse, étaient assis et commandaient des consommations. C'est pour cette raison que les patrons insistèrent pour avoir des numéros d'attraction sur piste, des revues sur scène et des pianistes jouant pendant les pauses de l'orchestre [24]. La cymbale dite « charleston » ou « *hi-hat* », jouée au pied, fit sa première apparition à Chicago en 1922, dans une boîte qui était un rendez-vous de gangsters, le *Green Mill*, peut-être à l'occasion d'une revue. Erskine Tate fit des expériences avec des flûtes et des violons au *Club Vendome*, Sammy Stewart fit pour la première fois jouer ensemble un basson et une clarinette basse dans un orchestre de jazz lors de son engagement au *Sunset Cafe*, et Fletcher Henderson, au *Club Alabam*, autre boîte de gangsters, fut le premier à mettre sur pied une section de saxophones capable de se faire entendre dans le brouhaha d'un cabaret. Cela se passait à une époque aussi ancienne que 1922. Les *jam sessions* de Kansas City (auxquelles les *mobsters* accordèrent leur caution) furent le lieu où se perfectionnèrent le style de contrebasse

dit *walking bass* (basse ambulante) et l'accompagnement de guitare à quatre temps égaux que l'on trouve dans les orchestres de Bennie Moten et de Count Basie. Les timbres sensuels et abandonnés influencés par l'Afrique, qui devaient devenir une caractéristique de l'orchestre de Duke Ellington entre autres, purent aussi se développer grâce aux engagements de longue durée et à la non-intervention des gangsters patrons de club. Il est évident que ces progrès n'apparurent pas du jour au lendemain. Ortiz Walton nous rappelle que c'est au cours de son long engagement au *Cotton Club* qu'Ellington eut l'idée d'écrire une suite orchestrale de jazz — qui devait en 1943 devenir la « *Black, Brown and Beige* ».

Grâce aux avantages accordés par les gangsters et au succès qui s'ensuivit, les artistes de jazz noirs obtinrent des gains sociaux et financiers proportionnellement plus importants que ceux des autres résidents du ghetto. Alain Locke pense que les musiciens de jazz « furent presque à eux seuls responsables de la promotion de la culture noire et de la façon dont celle-ci s'imposa sur le marché mondial ». En 1925, A.J. Rogers nota que « le jazz était une protestation contre les répressions », tandis qu'un critique récent, John Lax, estime que « le musicien de jazz était le membre prestigieux de la société noire dans les années vingt ». Mais ce n'était que grâce au soutien des gangsters que le groupe auquel il appartenait pouvait espérer défricher de nouveaux terrains.

Les musiciens s'habillaient mieux et se modelaient souvent sur leurs élégants protecteurs — bien que, sur ce point, on puisse imaginer qu'il y eut des influences réciproques. Ils vivaient beaucoup mieux que la plupart des résidents du ghetto. Des quantités de photographies montrent ces hommes confortablement assis au volant de superbes et onéreux cabriolets, emmitouflés dans d'énormes manteaux de fourrure. Replacé dans son époque et dans son contexte, ce phénomène représente à coup sûr une révolution sociale de grande importance, qui prépara le terrain à de futures exigences noires, en

suggérant une égalité avec les Blancs qui dut remplir les jeunes Noirs d'alors d'une grande fierté raciale. Contrairement à la majorité des Blancs, les gangsters ne montrèrent guère de jalousie et ne firent presque rien pour freiner ce processus.

Tout ce qui précède ne doit pas être interprété comme une méconnaissance de l'effet prononcé que les musiciens de jazz exercèrent sur les *mobsters*. Il ne faut pas non plus négliger la possibilité que les personnages de la pègre se soient modelés sur les artistes de jazz qu'ils employaient dans leurs clubs. On peut imaginer que les musiciens de jazz ont modifié et peut-être même, dans une certaine mesure, adouci les attitudes des *mobsters* et leur penchant pour la violence. Étant donné la très longue affinité qui exista entre les deux groupes — affinité que nous avons fait remonter aux années 1870 — il y eut suffisamment de contacts pour créer une influence réciproque. Il existait une similitude dans le comportement urbain, la débauche et la conscience d'avoir un statut à part, qui rapprochait les deux groupes. Autre facteur de rapprochement : un goût prononcé pour un comportement de sociabilité nocturne et pour l'esbroufe, une fascination pour le jeu et une attitude décontractée envers la vie. Ces composantes structurelles interdépendantes, comme les appelle le musicologue français Alphonse Silberman, empêchent de voir clairement lequel des deux groupes a le plus influencé l'autre. La solidarité de groupe, la ténacité, les attitudes scéniques et la masculinité des orchestres de jazz ont dû en appeler à l'imagination des jeunes voyous. Les *mobsters* se montraient prévenants envers les musiciens pris individuellement et considéraient leurs orchestres comme faisant partie de leur famille étendue. Claude McKay partage ce point de vue, malgré la suspicion dont il fait preuve envers les Blancs en général [25]. Certains Juifs et Italiens comprirent vite la valeur de cette affinité, comme l'écrit un musicien juif :

> Cela nous a aidés à mieux être à l'écoute de nos propres sentiments, à nous débarrasser de notre culpabilité collective, cela nous a fait penser à des façons créatives de nous faire comprendre [26].

La gentillesse et le respect humain dont firent preuve les deux groupes l'un envers l'autre ont dû les aider à franchir des frontières en adaptant une partie de leur caractère à ce qu'ils aimaient dans l'autre groupe, et il n'y a pas de raison de supposer que les musiciens n'ont pas exercé une influence modératrice sur des hommes par nature rapaces et cruels.

Le mauvais côté

À travers les âges, un certain nombre de différends et de tragiques malentendus ont mis en péril les relations entre artistes et protecteurs des arts. Selon Hoefer, les choses allaient souvent beaucoup plus loin qu'un échange verbal, et la faute en est imputable aux deux côtés. En réalité, les conflits de cette sorte sont d'ordre universel, de telle sorte que, en ce qui concerne les musiciens de jazz et leurs bienfaiteurs de la pègre, les excès et les désordres les plus flagrants ne nous éclairent pas autant que nous le souhaiterions. Même les exemples de violence et d'avarice les plus caractérisés semblent refléter l'influence d'une société particulièrement nerveuse plutôt qu'une tyrannie particulière des *mobsters* vis-à-vis des musiciens. Non que les musiciens aient été irréprochables ! La section qui précède a déjà avancé quelques remarques sur ce point. Le saxophoniste Franz Jackson nous dit : « Ce n'est pas seulement que les musiciens sont méfiants ; ils sont très fragiles par tempérament et terriblement sensibles [27]. » Et, dans cette étude, il ne faut pas oublier les exceptions, les musiciens sur qui on ne pouvait pas compter, ceux qui se fichaient de la marche des affaires.

S'il est facile de condamner les comportements socialement nuisibles, il faut savoir que la violence qui a affecté les artistes de jazz avait souvent fort peu à voir avec les gangsters. Au cours de ma recherche de documentation pour cette étude, j'ai découvert quelques incidents qui peuvent être vus comme des actes de brutalité de la part des gangsters envers les musiciens.

Mais la brutalité délibérée, méchante, était réduite au minimum. Il y a toujours la possibilité que les gangsters l'aient appliquée afin de prévenir celle de la police. Si tel est le cas, nous ne saurons jamais le fin fond de l'affaire.

Quoi qu'il en soit, si nous considérons que les musiciens jouaient la nuit aux heures mêmes où les gangsters s'adonnaient à des activités délictueuses, que les cabarets étaient fréquentés par des hommes très dangereux qui y venaient ostensiblement pour se détendre, et que de nombreux établissements étaient le théâtre illicite de terribles bagarres entre des clients en colère ou assoiffés de publicité qui cherchaient noise à tout le monde autour d'eux, y compris les gangsters, le fait que nous ayons si peu d'exemples de brutalité contre les musiciens semble presque miraculeux. Angelo ne se rappelle que deux incidents graves dont il a été le témoin en quinze ans de métier. Quant à Nils T. Granlund, qui fut témoin du meurtre d'un patron de boîte et d'une *girl*, il appelle cela « une exception ». Selon lui, si des problèmes de ce genre se produisaient, ils étaient causés par une poignée de sadiques, de parasites et de pingres.

En vérité, on peut dire que les lieux de travail les plus dangereux se trouvaient bien au sud des grandes villes de l'Est, infestées de gangsters. Les journalistes Lait et Mortimer ont comparé la violence nocturne de Washington D.C. dans les années vingt à ce que Suez et Shanghaï offraient de pire. Dans les villes qui n'abritaient que peu de gangs, telles Dallas, Birmingham, Memphis et Louisville, le taux de criminalité était effroyable [28]. N'oublions pas non plus ce qui a déjà été dit ici à propos des bouges nauséabonds et dangereux du Sud. On y voyait souvent des rixes entre musiciens et clients, comme en 1932, quand Evan Thomas, chef de l'orchestre *Black Eagle*, fut assassiné sur le podium par un mari jaloux, à Rayne, Louisiane.

Le clarinettiste et chef d'orchestre Artie Shaw se rappelle certain engagement dans un dancing du Kentucky, dans les années trente, où son orchestre fut pris en sandwich entre deux

clans rivaux de montagnards qui reprirent une vendetta de longue date en défouraillant à hue et à dia sur la piste de danse. Pops Foster l'échappa belle à Beardston, Illinois, une petite ville minière. L'orchestre jouait dans un hangar bourré de mineurs turbulents qui apportaient leur propre alcool maison dans d'énormes cruches. Tout le monde buvait énormément. Foster dit qu'un soir, un mineur patibulaire, sale et non rasé, s'assit en chiquant à une table placée juste devant l'orchestre. L'homme demandait sans cesse le même morceau : il voulait que l'orchestre joue « Yes We Have No Bananas » sinon, le revolver qui était sur ses genoux allait se mettre à aboyer et à cracher. L'orchestre s'exécuta en une répétition monotone, interrompue seulement quand le client allait aux toilettes. Foster était persuadé que l'homme se serait servi de son arme si l'orchestre avait refusé de jouer et rejouer ce morceau, qui devait obséder le célèbre contrebassiste par la suite.

Les représentants de la loi pouvaient se montrer plus violents que les gangsters. Polly Adler se rappelle les nombreuses descentes de police accompagnées d'extorsions de fonds dans son bordel. Ils avaient toujours de bonnes excuses, écrit-elle dans son autobiographie, pour utiliser une violence sadique et des moyens d'intimidation envers les gens qui leur déplaisaient ou refusaient de cracher au bassinet. George Brunis, un ancien tromboniste de jazz, se remémore les nombreuses batailles à coups de pistolet qu'il a vues lorsqu'il jouait au *Valentine Inn* de Chicago, quand les policiers fédéraux ont commencé à tirer sur les *bootleggers* et quand le syndicat des musiciens blancs s'est mis à faire appel à la police pour essayer de virer les orchestres noirs des clubs du North Southside [29]. Mais l'endroit le plus dangereux pour les artistes n'était pas le *night-club* ni les ruelles obscures : c'était la route. *Downbeat Magazine* a fait remarquer que le seul fait d'être musicien de jazz handicapait un homme qui voulait prendre une assurance automobile ou sur la vie, principalement à cause du grand nombre d'accidents de la route mortels qu'il y avait dans son groupe professionnel [30].

Le fait demeure toutefois que les musiciens étaient une espèce en danger, particulièrement dans les premiers temps du jazz. Pour Kenneth Allsop, les *night-clubs* des années vingt étaient des lieux où n'importe quoi pouvait arriver à n'importe qui dans un rayon d'un jet de pierre. Le *racketeer* Blackie Sullivan fut criblé d'une douzaine de balles de mitraillette alors qu'il prenait l'air devant le *Torch Club* de Chicago, et Johnny Phillips fut tué en 1924 dans un cabaret alors qu'il avait pris deux flics en otages. Certains patrons de boîte étaient toujours sur des charbons ardents. Selon Art Hodes, au moindre petit bruit, celui du *Capital Dancing School* jaillissait en coup de vent de son bureau en brandissant deux revolvers à crosse de nacre. Shapiro et Hentoff parlent ainsi du bon vieux temps :

> À La Nouvelle-Orléans, au début, il y avait des quantités de rixes dans les bars. [...] L'histoire de cette ville est pleine de paroles reprises et de promesses non tenues.

Tous les musiciens de cette époque peuvent certainement raconter une rencontre dangereuse qui leur est arrivée. Eddie Condon, par exemple, nous parle de la nuit où l'encombrant instrument de son contrebassiste est devenu la cible des exercices de tir d'un malfrat. Sa seule consolation fut qu'après avoir réduit en allumettes la contrebasse, le tireur d'élite donna une coquette somme pour en acheter une autre. Pops Foster se rappelle avoir joué pour un petit gang minable au début des années trente. À la fin de l'engagement, le patron refusa de payer l'orchestre. « On était furieux, dit-il à son biographe, et il y a eu une bagarre générale. J'ai reçu un coup sur la tête et je me suis retrouvé à l'hôpital [31]. »

Des animosités personnelles pouvaient amener de mauvaises rencontres. Richard Alexis, un bassiste de La Nouvelle-Orléans, se fit briser la mâchoire pendant qu'il jouait et, au *Famous Door*, le *mobster* Pretty Boy Amberg corrigea à coups de ceinture le trompettiste Louis Prima pour sa prétendue insubordination [32]. Un des incidents les plus effrayants se pro-

duisit dans l'Est au début des années vingt, quand le chef d'orchestre noir James R. Europe fut assassiné par un *mobster* noir pendant un engagement à Boston. Il va sans dire que les musiciens pouvaient éviter les représailles physiques s'ils faisaient mine de ne rien savoir des activités criminelles des *racketeers*. Muggsy Spanier se rappelle avoir été témoin de l'enlèvement célèbre de Jake the Barber par un trafiquant de bière de Chicago, mais il ne le signala pas. « Je me suis dit que c'était pas mes oignons. Je ne voulais pas être mêlé à tout ça [33]. »

Étant donné la nature hautement imprévisible de la violence et la menace constante d'extorsion de fonds, les musiciens portaient une arme pour leur protection. Cette habitude remontait certainement aux débuts à La Nouvelle-Orléans. J'ai réussi à relever un seul cas où un musicien s'est effectivement servi de son arme pour tuer quelqu'un. Il s'agit de Horsey Dean, un pianiste et chef d'orchestre irlandais à Chicago. Ayant reçu une balle dans le cou dans une rixe de *saloon* avant la Prohibition, Dean s'en tira mais n'oublia pas. Désormais, il porta toujours sur lui un pistolet dont il fit usage plus tard contre un malfrat qui exigeait par la force que l'orchestre joue un de ses morceaux favoris alors que les musiciens commençaient à ranger leurs instruments :

> Quand le malfrat a sorti son arme en exigeant encore son morceau, Horsey a tranquillement tiré la sienne de sa poche et a tué le type. Il a par la suite été acquitté, la police ayant admis la légitime défense [34].

Duke Ellington dit que c'était une époque où les hommes en vue devaient être armés pour se défendre contre les kidnappeurs possibles, les braqueurs ou les femmes cherchant à faire reconnaître une paternité. Ellington fut lui-même victime en 1931 d'un essai de kidnapping et porta par la suite un calibre 38 pour éviter que ne se reproduise le cas où plusieurs bandits armés lui avaient demandé cinq cents dollars, sinon… « Comme tous mes musiciens étaient armés, écrit-il, je leur ai

dit qu'une fusillade générale serait bienvenue. » Le tromboniste Dickie Wells redoutait surtout les clients du Sud :

> On se frottait à des gens épouvantables, des ivrognes, [...] des Blancs qui essayaient de nous faire peur si on ne se laissait pas intimider, qui menaçaient de nous casser la gueule ou de tirer. Si on tire un pistolet de sa poche, il y a deux chances sur trois que le type va se calmer. [...] Tous les orchestres, blancs ou de couleur, avaient un pétard caché quelque part parce qu'il y avait toujours un cinglé qui venait chercher la bagarre.

Quant à Jelly Roll Morton, non seulement il portait un feu sur lui lorsqu'il passait dans la 35e Rue à Chicago, mais il le faisait savoir à tout le monde. Cette rue était tellement dangereuse « qu'il fallait avoir l'air d'un dur, même si on n'en était pas un [35] ».

Chaque fois que des gangs rivaux allaient chercher en territoire interdit des artistes qui ne leur appartenaient pas, le niveau des hostilités montait en flèche. Quand Earl Hines débaucha Billy Eckstine pour l'engager, alors que celui-ci était mal payé au célèbre *Club DeLisa* de Chicago, deux gangs rivaux armés jusqu'aux dents s'installèrent face à face au beau milieu du *Grand Terrace*, prêts à en découdre. C'est seulement après une longue discussion que les têtes les plus froides l'emportèrent, et que le chanteur de charme fut autorisé à rester [36]. Mais la violence ne pouvait pas toujours être évitée. Les fusillades spontanées étaient la technique préférée : on y perdait la vie, mais on y sauvait la face. La fameuse bataille de 1913 au *Tuxedo Dancehall* entre deux gangs de La Nouvelle-Orléans assoiffés de sang est un exemple de règlement de comptes qui laissa cinq gangsters morts ou blessés. À propos de la réaction des musiciens, on a pu écrire :

> Un grand nombre de musiciens continuent à faire référence à cette bataille à coups de pistolet ; [...] et chacun d'eux jure qu'il était sur le podium cette nuit-là [...] en réalité, ce soir-là, il n'y avait ni musique ni danse. Un seul musicien était présent, et seulement pour discuter d'un engagement au cours de la semaine à venir [37].

Cette mise au point doit nous mettre en garde contre les récits de violence faits par des musiciens qui disent en avoir été témoins. Il ne faut pas toujours les prendre au sérieux lorsqu'ils prétendent avoir senti la poudre de près. Comme pour beaucoup d'autres gens, la violence semble avoir exercé une irrésistible fascination sur les musiciens sachant bien tourner une histoire. Non que la violence n'ait pas réellement existé. Muggsy Spanier fut témoin de l'explosion d'une bombe près du *Plantation Club* de Chicago et s'enfuit en toute hâte [...] jusqu'en Chine ! Jimmy McPartland fut fermement invité à « continuer à jouer » la nuit où le gang de Capone décida de démolir la boîte où il travaillait : « Si vous arrêtez, on vous casse la tête. » Et, au réveillon du 31 décembre 1923, les *Wolverines* durent jouer « China Boy » une heure durant en quatre tonalités différentes pendant que deux gangs rivaux réglaient leurs comptes au *Stockton Club* de Cincinnati. Art Hodes se rappelle avoir été sur le podium lors d'un *hold-up* dans un club. Les musiciens supplièrent qu'on les laisse tranquilles : « Écoutez, on n'est que des musiciens, on n'a pas un rond ! » Est-ce que les gangsters aimaient le jazz ? Le fait est qu'ils crurent les musiciens et que l'orchestre s'en tira sans dommage [38].

Les *mobsters* étaient exceptionnellement bienveillants en cas de « bavure » de leur part. Si des musiciens étaient blessés au cours d'une mêlée générale, une règle tacite des *racketeers* voulait qu'ils soient généreusement dédommagés. On en a vu plus haut quelques exemples. En voici encore un pour clore le sujet. Le batteur Ray McKinley raconte comment on lui tira dessus accidentellement et ce qui suivit :

> Je jouais dans un club à Chicago quand, un soir, j'ai entendu des cris, et je me suis retrouvé à l'hôpital avec une balle dans le corps. Mais les gangsters pour qui on travaillait ont payé tous mes frais d'hôpital, et quand je suis sorti, ils m'ont installé au *Palmer House* et m'ont traité royalement [39].

Cependant, si ces hommes se montraient si généreux envers les artistes de jazz qui respectaient les règles du jeu, ils pouvaient tout aussi facilement se mettre dans la peau d'un soupirant éconduit et se comporter de façon très vilaine. Après avoir passé en revue les diverses formes de confrontation susceptibles de se produire, je distingue intuitivement quatre catégories génératrices de conflit. Les heurts avec les caïds des gangs pouvaient se produire quand les musiciens devenaient trop cupides, quand ils convoitaient la même femme que tel caïd, quand ils se montraient insubordonnés au travail, et quand ils entraient en concurrence avec le *racket* clandestin des caïds. Mais même dans ces situations, la violence cédait généralement le pas à une autre technique, la mise du coupable sur la liste noire. En un sens, cela témoigne d'un degré relativement élevé de sophistication commerciale comme du respect que les mobsters préféraient montrer aux musiciens.

Le cornettiste Joe Oliver représente un exemple de la première catégorie — le musicien qui a grandement bénéficié de l'aide des gangsters, mais dont l'incontestable égotisme finit par mettre à bout leur patience. Décrit par une autorité, Elliot Paul, comme « le premier *jazzman* chouchou des gangsters de Chicago », King Oliver, devait bientôt, sous l'effet conjugué du vedettariat et des pressions financières, lasser la patience de ses protecteurs. Son ambition le poussait à résilier des contrats offerts par les gangs afin de les faire réviser à son avantage, avant de les annuler encore une fois [40].

En outre, son incessant désir de partir en tournée aux moments les plus inopportuns, joint à l'augmentation autoproclamée de ses prix, consterna les gangsters et les poussa dans leurs derniers retranchements. Comme le dit le critique musical Tom Stoddard, « Joe était devenu trop grand pour Chicago et il voulait trop d'argent pour lui-même ». Quand il refusa d'aller jouer dans un cabaret de New York affilié à la pègre (un endroit que Duke Ellington utilisa plus tard comme un tremplin vers la célébrité), cabaret qui avait alors bien besoin du

pouvoir d'attraction des foules d'Oliver pour se renflouer après de grands frais d'inauguration, il fut viré de son job au *Plantation Club* de Chicago par un *mobster* furieux qui veilla à ce qu'il soit mis définitivement à l'index sur la liste noire. Ne pouvant plus jouer, Oliver mourut en 1937, édenté. Il vivotait alors comme portier d'une salle de billard à Savannah, Georgie, et il était si pauvre qu'il fallut faire la quête pour pouvoir ériger une pierre toute simple sur sa tombe.

La deuxième catégorie, la rivalité pour une femme, était la source d'incessantes querelles entre les intéressés. Heureusement pour eux — ou peut-être malheureusement — les musiciens exerçaient une attirance romanesque sur les femmes, qui se pressaient autour d'eux comme des papillons de nuit autour d'une lumière dans l'atmosphère frénétique des clubs de la pègre. Il était mal vu pour les musiciens de se lier avec les clientes, mais certains le faisaient quand même, par curiosité ou sur une impulsion. Certes, l'aspect racial entrait en jeu dans quelques-unes de ces liaisons, et il apportait aux hommes comme aux femmes un élément de mystère et de danger. Mais dans l'ensemble, la majorité des patrons de club se souciaient peu de savoir si un musicien avait des aventures en dehors du travail, sauf si c'était avec une des femmes qu'ils se réservaient.

En ce cas, c'était ressenti comme un défi direct à la sphère d'influence du gangster, ce qu'un *racketeer* qui se respectait ne pouvait tolérer. Malheureusement pour les gangsters — d'après ce que j'ai pu découvrir dans mes recherches — bon nombre de leurs « *molls* » (c'est ainsi que ces hommes appelaient leurs femmes) étaient attirées par la magie de l'artiste de jazz. C'est alors que le plus sage des deux, le musicien, jugeait bon de s'effacer. En voici une illustration :

> Un soir, avec un ami musicien, nous avons emmené deux des hôtesses du *Derby Club* (une boîte de gangsters située dans la banlieue de Chicago), mais c'était les petites amies de deux durs de la boîte. Ils ont interrogé les filles et les ont battues. Quelqu'un a tout raconté. [...] Le lendemain soir, un intermédiaire est venu nous

> dire de ne pas nous rendre au club si nous tenions à la vie. Je n'ai même pas attendu le prochain tramway. Je suis rentré à pied à Chicago [41].

Le cornettiste Nick LaRocca raconte une histoire semblable, mettant en cause cette fois une athlétique lutteuse blonde qui était la petite amie d'un *mobster* du South Side. Ayant fait fi des recommandations polies du gangster l'invitant à laisser tomber, LaRocca ne cessa sa cour que lorsqu'il fut averti que s'il n'avait pas quitté Chicago le lendemain, il se retrouverait en train de flotter dans la rivière [42]. Dans ses mémoires, Mezzrow décrit un triangle amoureux si explosif qu'il menaça de détruire un orchestre et de saper sérieusement toute l'organisation de Capone, jusqu'à ce que l'arrivée inattendue du grand chef ne calme les esprits.

Fletcher Henderson nous amène dans la troisième catégorie, celle de l'insubordination des musiciens contre les exigences commerciales des gangsters. Mais, comme dans le cas d'Oliver, le conflit entre Henderson et ses patrons n'entraîna pas plus qu'une mise à l'index temporaire, ce qui fait mentir la légende selon laquelle la non-exécution des ordres des gangsters vous emmenait promptement vers une tombe liquide.

En 1924, Henderson était le chef d'un orchestre de très grand talent qui déchaînait les clients du *Club Alabam* à Manhattan. Bon musicien, bon arrangeur, Henderson était un mauvais homme d'affaires. En outre, il n'avait pas d'autorité sur son fantasque orchestre et tolérait « un peu trop l'oisiveté [43] ». Pis, il ne tenait pas compte des conseils que lui prodiguaient les gangsters quant à la façon de remettre à leur place les mécontents et de prévenir les mutineries périodiques de l'orchestre. Sur le chapitre de la discipline, bien des caïds prêchaient une prudente philosophie de malfrat selon laquelle, quand un chef n'exerce pas un contrôle sévère — et les chefs d'orchestre ne faisaient pas exception — c'était la porte ouverte au chaos. Pour eux, les orchestres étaient comme les gangs : le processus démocratique n'y avait pas sa place [44]. La crise éclata quand le

meilleur saxophoniste de l'orchestre, Coleman Hawkins, refusa de paraître dans la revue du club si l'on n'augmentait pas substantiellement son salaire régulier. La direction demanda immédiatement son renvoi. Mais Henderson s'y prit mal : au lieu de congédier Hawkins, il fit voter l'orchestre et accepta le verdict des musiciens, qui était de soutenir le saxophoniste, de déchirer le contrat et de s'en aller. Avec son caractère aimable et ses bonnes manières, Henderson était trop apprécié des gangsters pour craindre de violentes représailles, mais le bruit de cette affaire se répandit et l'orchestre fut désormais tenu à l'écart d'engagements qui l'auraient certainement élevé au même niveau de proéminence que celui d'Ellington [45].

La dernière catégorie, celle des musiciens devenus *racketeers*, ne peut être mieux illustrée que par l'exemple de Jelly Roll Morton. Aussi habile *racketeer* qu'il était talentueux pianiste, Morton décida de défier les *mobsters* sur leur propre terrain. Ceux-ci voulurent bien le laisser tranquille tant qu'il se borna à vendre un peu de drogue et faire travailler une fille à l'occasion. Mais son projet grandiose prévoyant l'ouverture d'un casino de jeu et d'un bordel de grand style ne suscita pas leur enthousiasme, c'est le moins qu'on puisse dire. Leur réaction fut rapide et brutale. Avec des diamants incrustés dans ses incisives et ses vêtements flamboyants et bien coupés, Morton était pour lui-même une publicité ambulante qui attirait autant d'admiration que de critiques :

> Jelly arriva dans l'Est vêtu comme un maquereau à l'ancienne mode [...] avec des guêtres, un Stetson, des diamants et des fixe-chaussettes à boucles en or. Ses façons indépendantes et son élocution verbeuse indisposèrent beaucoup de gens, notamment des gangsters qui avaient le bras long à New York et à Chicago [46].

Allsop explique ainsi la réaction prévisible des gangsters qui allait faire rentrer le pianiste dans l'ombre :

> Les gangsters aimaient trop sa musique pour le tuer, mais on fit courir le bruit qu'il serait malsain pour d'autres musiciens de jouer avec lui.

Vues dans cette perspective, la plupart des mises en garde des gangsters n'étaient que des bouffées de fumée, des tentatives contestables pour intimider des artistes instables et inconstants par nature, des hommes ridiculement anarchiques en ce qui concernait les règles du *business*. Les revues des *night-clubs*, les campagnes de promotion, les aspects interdépendants de l'intérêt des affaires et de celui des consommateurs, tout cela demandait une régularité qu'on ne trouve pas toujours, maintenant encore, chez les artistes de jazz. Pourtant, les patrons gangsters ne souhaitaient pas effrayer leurs employés — qu'ils aimaient sincèrement, parfois — et cette attitude se fortifia avec les années. La violence n'était qu'une des cartes qu'on pouvait jouer, et nous avons suffisamment d'exemples pour deviner que les caïds toléraient que certains musiciens leur tiennent tête verbalement — tout en condamnant certains autres à une forme de bannissement. On dit que Tony Parenti, un clarinettiste de La Nouvelle-Orléans, ne payait que rarement ses dettes de jeu et qu'il nageait toujours en eaux troubles, mais qu'il s'en tira toujours. Billy Daniels se rappelle le jour où il s'en prit à un caïd à qui il dit en long et en large ses quatre vérités, avec pour seul résultat de devenir son meilleur ami. Enfin, George Wettling, Walter Fuller et Mezz Mezzrow décrivent chacun des engagements au cours desquels les défis de l'orchestre et les menaces des malfrats s'équilibrèrent [47].

Au fur et à mesure que la familiarité se développait entre les deux groupes, on vit apparaître un niveau perceptible d'appréciation mutuelle. La plupart des querelles se terminaient tranquillement. Dans l'ensemble, les artistes recevaient un traitement bien meilleur de la part de leurs patrons qu'ils n'en avaient jamais connu auparavant dans leur carrière. Les musiciens imitaient la désinvolture mondaine et l'insouciance des gangsters qu'ils connaissaient intimement, allant jusqu'à parler à mi-voix à certaines personnes des « contacts mystérieux » qu'ils avaient en ville. Et ils en vinrent à apprécier à leur juste valeur les avantages qu'apportait le fait d'être incorporé de

façon marginale à l'infrastructure d'un « syndicat » de gangsters, avec des revenus respectables et réguliers, sans compter les à-côtés bienvenus. Les deux groupes avaient leur part de condamnations et de privations sociales, et ils voulaient respecter une attitude de tolérance réciproque. Selon le musicien Sam Cohen :

> S'ils avaient le choix entre jouer pour des patrons gangsters ou des patrons indépendants, les musiciens préféraient invariablement les premiers.

Les bienfaits de la pègre dans un contexte plus large

Malgré les immenses difficultés qu'ils eurent à démarrer, les gangs juifs et italiens, en entrant dans le monde du jazz et des *night-clubs*, y provoquèrent des changements d'importance. Jusqu'ici, cette étude s'est intéressée aux gains acquis par les musiciens eux-mêmes. Mais il y a eu en outre d'autres contributions, plus larges et d'une nature non musicale, qui méritent d'être signalées. Des améliorations considérables furent apportées à la vie nocturne, aux *night-clubs* en général, au voisinage des clubs, et aux rapports sociaux à tous les échelons des entreprises. Peter Burke, à propos de la Renaissance italienne, a montré comment « les grandes œuvres et l'autonomie dans l'art et la littérature tendent à apparaître, non pas indépendamment, mais en bouquet ». Cette observation portant sur les années 1520 s'applique aussi bien aux années 1920, et pas seulement pour le jazz.

Le 18e amendement établissant la prohibition de tout alcool signifiait que les gangs, toujours prompts à capitaliser sur les changements dans les habitudes du public, mais cependant indifférents aux codes légaux et à l'approbation morale qu'ils n'acceptèrent jamais, étaient les mieux placés pour défier la loi. Et la façon dont ils réagirent entraîna la nation dans une appro-

che absolument nouvelle de la vie nocturne, en un phénomène de masse qu'on n'avait jamais vu auparavant.

Flexibles, débrouillards, les gangs de la pègre savaient suivre les innovations, et c'était une bonne chose. Ils sentaient les nouveaux besoins du public avant que celui-ci ne les exprime, et ils prenaient le risque de lui donner ce qu'il voulait. Les *night-clubs* et les cabarets contrôlés par les gangs tinrent leurs promesses, veillèrent à ce que la musique de jazz reste gaie, dansante, ethnique et stylistique, et ils établirent des sanctuaires décorés qui mettaient en valeur sa présentation. Cela plut à la fois aux clients et aux artistes. Qui plus est, ces boîtes de nuit assurèrent aux musiciens de jazz un public plus large et plus démocratique que celui qui avait régné dans le « Sud profond ». Désormais, les femmes, les intellectuels, les musiciens blancs et un public plus jeune étaient présents. Bref, la musique ne se limitait plus en fonction d'un public particulier.

L'entrée des femmes, on l'a dit, fut cause d'importantes innovations dans la décoration d'intérieur et introduisit de nombreuses et plaisantes touches domestiques dans les clubs. De jolis verres, du linge propre, de la porcelaine et des serveurs en livrée bien nette, le tout dans un milieu bien protégé, tout cela fit une différence. Une revue d'architecture de 1933 remarquait cette tranquille révolution dans la vie nocturne :

> Le mâle insensible retournait dans son bar inesthétique et démodé, et il y trouvait toute « l'atmosphère » dont il avait besoin pour boire. Mais en devenant mixtes, les clubs et les *speakeasies* mirent un terme à cette sorte de suffisance masculine. Non seulement les consommations, la qualité de la nourriture et le genre de spectacle, mais le caractère même de l'établissement durent se faire attrayants [48].

Ce que nous aimons dans les *night-clubs* contemporains n'est autre que le résultat final de toute une série d'expériences commencée il y a longtemps, quand les gangsters se sont demandé quelle serait la meilleure façon de présenter leurs attractions. Bientôt, *night-clubs* et cabarets furent enjolivés et luxueuse-

ment meublés. Le saxophoniste et arrangeur Jimmy Mundy nous dit que, dans des endroits comme le *Grand Terrace* de Chicago, même les podiums étaient bien aménagés, et nous pouvons d'ailleurs nous en apercevoir en regardant les photos de publicité de certains orchestres d'alors [49]. Cohen appréciait le fait que de nombreuses salles avaient été modifiées afin d'y améliorer l'acoustique, ce qui améliorait du coup le son d'ensemble des orchestres. D'autres clubs recherchèrent des décorations d'intérieur ingénieuses et sophistiquées, dont un certain nombre, à New York en tout cas, attirèrent l'œil artistique de Stephen Graham. Une des innovations les plus attrayantes de Billy Rose consista à inviter clients et clientes à danser sur la scène de son resplendissant *Casino de Paree*, qui fut le premier théâtre restaurant des États-Unis. En 1934, les clients pouvaient y danser avant et après la revue aux accents de l'orchestre de Benny Goodman [50]. On était assurément loin des bars en bois meublés n'importe comment et ouverts à un public dont le seul mérite était une vaste capacité d'absorption d'alcool.

L'amélioration de l'environnement urbain et du voisinage de quartier fut le deuxième avantage périphérique de l'intérêt porté par la pègre aux cabarets et aux *night-clubs*. Cela se fit de deux façons. Tout d'abord, on s'efforça de mettre de l'ordre dans les rues au voisinage des cabarets et des *speakeasies*. Non seulement la police n'y vit rien à redire, puisque cela réduisit considérablement ses interventions officielles comme le nombre des fermetures, mais les commerçants voisins, toujours à la merci des voyous, s'en trouvèrent bien. Deuxièmement, on entreprit de restaurer les maisons bourgeoises en grès pour en faire des *night-clubs*, ce qu'apprécièrent aussi les commerçants, qui avaient vu leur quartier se détériorer sous la pression causée par l'afflux des immigrants. On verra d'ailleurs plus tard, à la fin des années cinquante, quand de nouvelles vagues envahirent les grandes villes de l'Est, comment l'absence des gangsters contribua au rapide déclin de nombreuses communautés urbaines.

Les gangsters estimèrent qu'il était de leur intérêt de mettre de l'ordre et de maintenir un environnement agréable tant à l'extérieur qu'à l'intérieur des clubs. Ce désir légitime d'éviter la violence se montra payant et fut un élément de publicité déterminant qui attira une clientèle désormais sûre que sa sécurité serait assurée. S'il est probable qu'on dut avoir recours à la force dans certains cas, le résultat final offrit un tableau bien différent de celui du « Sud profond » : la suppression des activités criminelles les plus visibles comme la neutralisation des spécialistes du vol et des attaques à main armée [51]. Dickie Wells fut l'un des témoins de cet accroissement de la sécurité au voisinage des clubs. Ellington raconte que si Harlem fut apprécié des musiciens, des clients et de toute la communauté, c'est grâce aux hommes qui veillaient à rendre ce quartier agréable. Les petites bandes chargées de faire respecter l'ordre, des milices à la limite de la légalité, ne coûtaient rien au contribuable ni à la police, réprimaient la délinquance et réduisaient le travail des juges.

Les *mobsters* réhabilitèrent des quartiers entiers quand ils commencèrent à remettre en état de vénérables maisons bourgeoises abandonnées et d'autres maisons vieillies pour y installer des *night-clubs*. C'était là une nouveauté par rapport au bouleversement général qui affectait l'intérieur des villes depuis 1925. Ainsi vit-on des façades et des intérieurs anciens retrouver un aspect artistique et s'ouvrir à un large public. Sur ce sujet, Robert Sylvester et d'autres ont écrit des lignes convaincantes [52]. Comme nous le verrons au chapitre suivant, quand le pouvoir des gangsters commença à diminuer dans ces poches urbaines, la désintégration interne de certaines communautés devint une réalité évidente. Des zones entières furent démolies ainsi que des centaines de maisons bourgeoises pour faire de la place à de larges avenues bordées d'immeubles de bureaux. Ce spectacle fréquent dans bien des villes de l'Est dans les années vingt et trente signala l'arrêt de mort de quelques beaux quartiers anciens.

Un troisième avantage qu'il faut citer tient au phénomène qui vit la pègre se tourner, par des routes sinueuses, vers une prise de conscience de sa responsabilité civique et se lancer dans l'aide sociale. On peut dire que ce groupe inaugura les subventions aux arts, bien avant le gouvernement fédéral. Les patrons des *night-clubs* créèrent des milliers d'emplois tout à fait convenables. Et, en employant tant d'hommes et de femmes, noirs et blancs — des musiciens, *barmen*, artistes de variétés et hôtesses à toute une quantité de jobs auxiliaires — les *mobsters* introduisirent un sens de la responsabilité sociale dans une vie urbaine qui n'avait été issue, jusqu'en 1915, que d'actes individuels agressifs, prédateurs et criminels. D'après Schoner, les seuls clubs de Harlem ne rétribuaient pas moins de mille cinq cents danseurs professionnels et un nombre égal de chanteuses, sans compter des centaines de musiciens. Personne n'avait encore entrepris de s'interroger sur le nombre total d'emplois dans les grandes villes des années vingt, bien que James Weldon Johnson, dans *Black Manhattan*, estime que même aux pires moments des années trente, les clubs de Harlem purent employer bien plus de deux mille artistes.

Avant la Seconde Guerre mondiale, avant l'aide sociale et l'admission des Noirs dans les collèges, le travail avait des dimensions ethniques, était pénible et dangereux, et n'apportait pas de satisfaction. Grâce aux gangsters, le tableau s'éclaircit, du moins pour ceux qu'ils décidèrent d'employer. Le travail dans les clubs payait convenablement tout en stabilisant des communautés composées principalement de jeunes, comme c'était le cas dans les zones habitées par des immigrés, et cela à une époque où il n'existait pas d'organisme officiel chargé de l'aide sociale. Le travail pour les *mobsters* représentait des sommes importantes, qui s'écoulaient à leur tour dans les communautés locales et éclipsaient en volume ce que toutes les autres industries prises isolément pouvaient offrir (avant l'industrie de guerre de 1941). Les conditions de travail agréables, la musique *hot* qui plaisait autant au personnel qu'aux clients, et des

contrats équitables offerts par la direction, tout cela explique pourquoi les quartiers voyaient dans les gangs et les clubs une mine d'or. D'ailleurs, celui qui dénonçait l'existence d'une boîte à la police allait au-devant de sérieux ennuis : la fermeture de cette boîte risquait d'obliger la moitié de la population du quartier à faire la queue devant les soupes populaires à une époque où, répétons-le, il n'existait pas d'autre forme d'aide sociale [53].

Enfin, il nous faut rendre hommage à la contribution des gangsters aux arts. Les années vingt restent une époque exceptionnelle en ce qui concerne la modernisation et la création dans le monde de l'art. À la suite du choc provoqué par l'exposition d'art moderne à Paris en 1925, avec la Triennale de Milan en 1929, les diverses manifestations du Bauhaus en Allemagne et les passionnantes perspectives promises par la Russie bolchevique, de nouvelles et stimulantes tendances artistiques apparaissaient et trouvaient leur application dans la vie de tous les jours. Mais ces tendances semblaient n'exister qu'en Europe. Emily Genauer nous donne une analyse critique de l'aridité artistique qui régnait dans l'Amérique de l'époque, où la seule forme d'art qui attirait et influençait le reste du monde était le jazz. Sans parler du fameux *Bricktop*, cabaret parisien imité de Harlem, on trouvait l'influence du jazz en des lieux beaucoup plus lointains. Un magazine de voyage de 1930 décrit ainsi Bangkok, où :

> ... plusieurs orchestres de jazz, cabarets et dancings « non orientaux » attendent le touriste, avec leurs hôtesses indigènes toutes menues qui danseront avec vous si vous le désirez [54].

Seules les boîtes de nuit appartenant aux gangsters comprirent l'esprit moderne de l'art et en firent usage. Des expériences en architecture, en sculpture et en décoration d'intérieur révélèrent de franches audaces et d'intelligentes innovations, nombre d'entre elles empruntées au domaine du jazz pour ce qui est de leurs thèmes [55]. Par ailleurs, les clubs surent créer de nouvel-

les façons de mettre en valeur leurs atouts. Partout éclataient la couleur, la joie, l'imagination. Dans les cabarets, les décors fantaisistes et extravagants qui entouraient orchestres et revues allaient de pair avec le reste. On ne peut que se demander ce qu'il serait advenu si la vieille école des patrons de bar avait gardé le contrôle des *night-clubs* américains dans les années vingt. Non seulement ces gens-là auraient étouffé la seule grande forme d'art du pays, mais ils auraient catégoriquement refusé de laisser entrer les nouvelles idées artistiques dans les clubs.

Heureusement, l'esprit révolutionnaire, symbolisé par l'empreinte de l'Art Déco, entra d'abord dans la décoration intérieure de lieux appartenant à la pègre, à des hommes qui appréciaient les effets causés par les motifs bizarres, surréalistes, en zigzag, ainsi que l'exotisme des frises mauresques, mayas et mexicaines. Contrairement à ce que l'on a dit, les *racketeers* les plus cosmopolites se rendirent bien en Europe. Il est très possible qu'après avoir vu à Berlin des revues satiriques de Mischa Spoliansky et Marcellus Schiffer ou les parodies de Max Reinhardt dans son cabaret en sous-sol, les *mobsters* aient utilisé des techniques semblables une fois rentrés en Amérique. Car l'Art Déco ne se retrouvait pas seulement sur les rideaux de scène derrière les orchestres, ni sur les chaises et les plates-formes où s'asseyaient les artistes, mais dans le mobilier des clubs, sur les murs et dans les salons décorés de motifs dont l'éclat semblait retourner son regard au client plein d'admiration [56].

On dit que Frankie Fay, le gangster qui possédait le *Midtown Manhattan Follies*, paya 75 000 dollars pour de somptueuses décorations mayas et égyptiennes, et qu'il allait fréquemment en Europe. Selon John Hammond (dans une lettre à l'auteur), « la décoration du *Connies Inn* s'est faite sous la direction du neveu du propriétaire, Sol Immerman, qui se révéla être un connaisseur de première classe du style Art Déco ». Le *Cotton Club* était inondé de décors de différents styles, de même que le *Coq Rouge* avec ses décorations murales transparentes et son bar

curieusement profilé. L'ahurissante succession de bars en spirale et de salons de cocktails à l'*International Casino*, ainsi que les lambris exotiques du *Mirage* de Frank Cerutti sont d'autres exemples. Lew Leslie fit entrer l'Art Déco dans ses revues en 1930, avec des décors de jungle du Mozambique. La plupart des comédies musicales de l'époque empruntèrent aux idées surréalistes. Ici encore, quelle différence avec la période d'avant 1920, quand l'art dans les bars se bornait à des gravures des guerres indiennes, des nus d'adolescentes et des personnages mythiques dans des poses disgracieuses ! Bref, dans la mesure où les *racketeers* voulaient éliminer les vieux styles et favoriser ceux qui leur convenaient le mieux, on peut dire qu'ils ont encouragé les nouvelles tendances en art.

L'impact du jazz dans les cabarets facilita grandement l'acceptation des autres arts. Comme le disait un musicien :

> Très riches et très puissants à travers tout le pays, les *syndicates* (de gangsters) avaient bon goût et voulaient ce qu'il y avait de mieux en matière de divertissements [57].

En fait, la grande effervescence de la musique durant les années trente, période turbulente, peut être directement liée à la formation que les auteurs, les compositeurs et les musiciens acquirent dans les clubs et les *speakeasies* des gangsters au cours de la période précédente. Les habiles numéros de danse et les pas complexes utilisés dans les revues de Broadway comme dans les films de Hollywood étaient copiés presque exactement sur ce que les directeurs musicaux se rappelaient avoir vu dans les spectacles de Harlem où des hommes tels que Dan Healy étaient responsables de la chorégraphie. Il en fut de même pour les auteurs-compositeurs de chansons : Harold Arlen, Irving Berlin, Hoagy Carmichael, Jerome Kern, Cole Porter, Harry Warren, Jimmy McHugh et Dorothy Fields apprirent tous le b. a.ba du métier dans les clubs de jazz. Enfin, les musiciens et compositeurs « sérieux » furent également affectés. Au début de sa carrière, George Gershwin avait écrit un opéra *blues* de

vingt minutes intitulé *Blue Monday* dont l'action se déroulait dans une boîte de nuit de Harlem et qui fut présenté dans les *Scandals* de George White en 1922. Ravel et des membres de l'orchestre symphonique de Chicago furent intrigués par le jeu de l'orchestre de Jimmy Noone à l'*Apex Club* (tenu par des gangsters) de Chicago. Paul Whiteman et son arrangeur Ferde Grofe étaient de fréquents visiteurs au *Cotton Club*. Et Leopold Stokowski, du *Philadelphia Symphony*, Fritz Kreisler, Rachmaninov, Paderewski et Serge Koussevitsky, du *Boston Symphony*, étaient quelques-uns des artistes les plus « sérieux » qui apprirent beaucoup de choses sur la musique moderne dans les *jam sessions* de Harlem [58].

Enfin, dans la mesure où l'argent des gangsters soutint les auteurs, les musiciens et les artistes en général, ce qui représente un nombre assez considérable d'individus, on peut dire qu'il a soutenu aussi l'intérêt que portaient les Noirs à leur propre renaissance. Car c'est un effet du phénomène global auquel il est fait allusion au début de ce chapitre, que cette période vit une prodigieuse expansion des arts noirs. Walton écrit que « Duke Ellington a été très influencé par la Harlem Renaissance, mais (qu') il a aussi eu le pouvoir d'exercer de l'influence sur elle ». D'ailleurs, comme le dit Duke dans son autobiographie, son arrivée à New York en provenance de Washington est due à la dynamique créée dans les clubs de gangsters. Quant au poète noir Langston Hughes, sa première visite à New York contribua vivement à sa prise de conscience sociale et raciale, et fut inspirée par les gangsters : son plus grand désir à New York fut d'aller voir la comédie musicale *Shuffle Along*, qui était financée en grande partie par les mobsters [59].

Un autre poète, Claude McKay, se rappelle comment ce milieu l'aida à développer ses dons artistiques :

> En 1919-1920, les cabarets de Harlem me charmèrent plus qu'aucun autre établissement du bas de Manhattan. Ils étaient si intimes [...] et riches de chaleur et de surexcitation noires. [...]

> Dans les rues, j'avais l'impression que des flèches me transperçaient les nerfs, et que j'en distillais de la poésie [60].

Ce nouveau et profond sens de cosmopolitisme qui affecta les artistes noirs de l'époque (le romancier Chester Himes en est un autre exemple [61]) ouvrit la voie à une confiance en soi raciale et à un pouvoir économique que peu avaient connus auparavant. Dans une large mesure, cela fut une conséquence du statut spécial que les Noirs reçurent des gangsters, les seules personnes en qui ces artistes semblaient avoir confiance. Pour les Noirs, ce fut sans doute là le plus grand bénéfice qu'ils tirèrent de l'aventure.

VIII

Les années trente : le chant du cygne

Le retour à la case départ

En 1930, le glas du jazz avait sonné dans la plupart des grandes villes prospères capables de faire vivre des centaines d'artistes de différents styles. Et en 1930, les *racketeers* se trouvèrent enfin en position défensive devant des attaques réformistes généralisées et efficaces, partiellement amenées par une grave crise économique qui n'améliora pas le sort des musiciens. En effet, avec la fermeture et la dissolution de nombreux *night-clubs*, les musiciens furent bien incapables de trouver des emplois de remplacement acceptables. Un à un, les dancings périclitèrent et les cabarets disparurent, et l'on vit les artistes noirs commencer à retrouver des comportements anciens, comme se réunir en groupes oisifs au coin des rues, dans l'espoir de propositions de travail qui ne venaient que rarement. Le temps était venu de choisir : ou bien couler, ou bien nager dans d'autres eaux. Mais nager dans d'autres eaux voulait dire ou bien quitter définitivement le métier, ou bien essayer de le pratiquer au fin fond de la province dans de dangereuses tournées. Le monde de la musique était décimé. Dans quelques années, seuls les orchestres noirs les plus polyvalents et les mieux habillés survivraient.

Ce qu'on avait parfois fait pour s'amuser dans les années vingt, celles de l'abondance, devint une triste et urgente nécessité : il fallut rechercher les bals d'université, les spectacles ambulants, les

bouges ruraux et les *riverboats*. C'était comme si le temps était revenu en arrière vers une époque dure et lamentable pleine de privations. Les musiciens durent de nouveau jouer « de la soupe » devant des « bouseux », avec l'inévitable cortège de la malchance, du sectarisme et de la paye qui disparaît. Il est impossible de connaître le nombre d'agents et d'imprésarios qui comprirent la triste situation des artistes de jazz et surent l'exploiter au mieux, mais il dut être considérable. Comment s'étonner que les musiciens aient conservé un souvenir agréable des années vingt et des garanties des gangsters ? Après 1929, ce fut pour la plupart d'entre eux une dégringolade dont peu se remirent.

D'une certaine façon, les années trente furent pires que celles d'avant-guerre. Elles furent une époque où il fallait sans cesse se serrer la ceinture. « Même si un café ne coûtait que cinq *cents*, se rappelle le champion olympique Jesse Owens, les gens ne possédaient pas cinq *cents* [1]. » Et si les Blancs, qui constituaient une mer de pauvreté anonyme, souffraient des privations, la situation était encore pire pour les minorités, à plus forte raison pour les musiciens, qui étaient eux-mêmes un sous-groupe méprisé au sein d'une minorité.

« Les années trente, c'était le vide, se rappelle le trompettiste Charlie Love. Pendant la Dépression, personne ne jouait. » Le *bluesman* du Tennessee, Hammie Nixon, arrivait à joindre les deux bouts en se faisant passer pour sourd, muet et aveugle [2]. Max Kaminski assure qu'il faillit devenir fou à Boston où même les plombiers et les électriciens ne trouvaient pas de travail. Don Redman dit que son orchestre, pourtant attrayant et techniquement supérieur, ne trouvait de travail que dans les régions rurales les plus dangereuses, où il devait se produire devant un auditoire blanc ayant des goûts musicaux on ne peut plus provinciaux [3]. Thomas Hart Benton, après avoir observé Beale Street en 1936, la trouva bien tranquille :

> J'ai été déçu, car j'avais toujours entendu dire que c'était un endroit très animé [...] pour ce qui est de la gaieté dévergondée des Noirs, c'était le bide [4].

Par ailleurs, les environnements tapageurs terrorisaient les musiciens. Lester Young n'a pas oublié comment il se fit assommer et escroquer dans les années trente :

> C'était une sale époque. Avec notre orchestre, les *Blue Devils*, on était maltraité et on jouait devant un public de trois pelés et un tondu. Une fois, en Virginie de l'Ouest, on nous a confisqués tous nos instruments [...] et on nous a chassés de la ville. [...] Nous avons finalement réussi à arriver à Chicago, meurtris, sans binious, en loques, sales [5].

Il restait encore çà et là quelques boîtes où les artistes noirs pouvaient gagner raisonnablement leur vie. Benton mentionne « Harlem et une demi-douzaine d'autres lieux. » Mais la liste s'amenuisait chaque semaine [6]. Tout comme autrefois, on jouait pour un dollar par nuit. Un musicien se rappelle avoir joué dans les grossiers dancings à *taxi-girls* du Sud, quatre à cinq heures de musique ininterrompue dans une atmosphère étouffante. Le clarinettiste George Lewis joua des séries de huit heures avec des groupes irréguliers dont le personnel changeait tous les soirs, et il gagnait soixante-quinze *cents* par nuit dans la partie la plus brutale du Quartier Français [7]. Même dans les endroits les moins affectés par le marasme, la vie était dure. Le guitariste Danny Barker en donne un aperçu :

> La crise pour les musiciens à New York, c'était terrible, mon vieux ! Tout ce qu'ils pouvaient gagner aux entrées pendant la nuit [...] ils mettaient toutes les recettes sur une table et donnaient à chacun une part égale. Des fois, le matin on recevait soixante-quinze *cents*, d'autres fois, c'était vingt-cinq *cents*. Tout le monde acceptait ça parce qu'il n'y avait pas d'autres endroits où aller, et tout le monde était raide [8].

La radio, le cinéma, les hôtels et les règlements rigides des syndicats de musiciens locaux (qui n'acceptaient pas les musiciens de passage) ne tenaient aucun compte de la détresse croissante des artistes de jazz. Le pianiste *stride* James P. Johnson, les musiciens Danny Barker et Eddie Barefield durent quitter

l'industrie du divertissement et sa politique d'exclusion [9]. À une date aussi tardive que 1941, le musicologue Irving Kolodin, dans un article pour un magazine mensuel, notait ceci :

> Le futur est sombre pour les orchestres noirs dans les hôtels, dans les cinémas et à la radio, et même la présence d'une vedette noire invitée à participer à l'émission de radio commerciale d'un orchestre de danse risque de provoquer une sourde hostilité [10].

Puisqu'une poignée de grands hôtels et de stations de radio monopolisaient les possibilités d'emploi pour les orchestres et se refusaient fermement à engager des Noirs, la plupart des jobs disponibles disparurent. Affaiblis par la crise, les syndicats de musiciens en revinrent aux vieilles pratiques consistant à laisser tomber la plupart des Noirs et à mettre à l'index ceux des Blancs qui osaient protester [11]. Ceux qui par miracle trouvaient du travail s'inclinaient devant un code tacite qui exigeait qu'ils partagent leurs gains avec des collègues moins fortunés. Kaminski se rappelle s'être campé à la porte de service d'un *night-club* de Manhattan un jour d'hiver de 1934 pour distribuer des pièces de cinquante *cents* à des artistes sans travail qui grelottaient en attendant qu'il apparaisse pendant les pauses.

En quelques années, il ne resta plus dans certains quartiers que des petites poches de jazz pour résister à la nouvelle concurrence formée par l'apparition des boîtes de *strip-tease*, des galeries de machines à sous, des spectacles de travestis et des cinémas de troisième ordre. À Chicago, seules quelques rues étaient encore animées, mais si peu ! Les meilleures boîtes de gangsters étaient le *King Tut's Tomb*, le *Harry's New York Bar*, le *Derby Club*, le *Rocco Gallo's Club 29*, le *Club DeLisa*, le *High Hat*, le *Hi Ho Club*, le *Three Deuces* et le *Kelly's*. La plus célèbre était sans doute le *Grand Terrace*, fief de l'orchestre d'Earl Hines de 1928 à 1940. Là, après 1934, les émissions de radio se firent à partir d'un somptueux *floor show* comparable à ce qui se faisait de mieux à l'élégant *Cotton Club* de New York [12].

Il ne restait plus aux habitants de New York que deux quartiers, tous les deux fourmillants d'investissements faits par les gangsters. Le premier était la nouvelle rue à la mode, la 52e Rue, que les gangsters contribuèrent à établir. Les historiens de cette rue disent qu'elle « ne dormait jamais », et Nat Hentoff pense que c'est là que s'est manifesté pour la première fois l'intérêt pour les petites formations de jazz [13]. Parmi les boîtes qu'on y trouvait, citons le *Jimmy Ryan's*, l'*Onyx Club*, le *Kelly's Stables*, le *Famous Door*, le *Samoa*, le *Three Deuces*, le *Downbeat* et le *Spotlight*. Voici ce qu'en dit l'auteur-compositeur Alec Wilder :

> Ce fut la dernière fois qu'une rue américaine vous donnait un sentiment de sécurité et de chaleur ainsi que le vif plaisir de l'amitié musicale [14].

Le deuxième quartier était, bien sûr, Harlem. Malgré la fermeture de nombreux clubs dans les années trente, Harlem pouvait encore rassembler suffisamment de talents pour retrouver en de rares occasions tout son éclat. Parmi les boîtes de jazz, mentionnons le sous-sol du *101 Club*, le *Hoofer's Club*, le *Gregory's*, lieu de rencontre des musiciens après le travail, le *Brandy Horse*, le *Bert Hall's Rhythm Club*, le *Big John's*, le *Campbell's* (situé au-dessus d'un salon de pompes funèbres) et le *Cave*, avec ses pittoresques squelettes sur les murs. Le *Plantation Club*, le *Brickwoods*, le *Kit Kat* et le *Dickie Wells's* offraient d'inoubliables soirées aux auditeurs comme aux danseurs [15].

Plus bas dans Manhattan, *downtown*, les clubs faisaient alterner le jazz et la musique swing. Il y avait le *Coq Rouge* de Frank Bonachini, le *Mirage* de Frank Cerutti (avec sa *Voodoo Dance Troupe*), le *Cotton Club* sur Times Square (à partir de 1936), le *Black Cat* (un dancing noir de Greenwich Village), le *Nick's*, près de Sheridan Square, où les *jam sessions* du dimanche soir attiraient les étudiants, et, finalement, dans le quartier de Chelsea, le *Cafe Society Downtown* partiellement financé par les gangs qui fut peut-être le club le plus gai de tous ceux qui s'offraient aux passionnés de jazz à la fin des années trente. Cette cave

célèbre qui présenta longtemps Billie Holiday fut peut-être le seul club en dehors de Harlem où la clientèle noire se sentait à l'aise [16].

Somme toute, on peut se demander, compte tenu de ce qui a déjà été dit à propos des progrès du jazz après 1900, comment un tel désastre a pu se produire aussi brutalement. Que s'est-il passé ? Devons-nous rendre la crise économique, la Dépression, seule responsable de la pitoyable situation dans laquelle musiciens de jazz et clubs de jazz se trouvèrent plongés en 1933 ? Ou pouvons-nous discerner des causes plus subtiles, moins simplistes ? Et que dire de l'aide des *racketeers* ? Nous avons consacré la plus grande partie de cette étude à essayer de montrer le lien étroit qui s'était formé entre les deux groupes. Faut-il penser que la Dépression a fait s'écrouler si vite une relation si ancienne ? Le moment est venu de se demander comment la pègre a fait face à la crise, et quelles ont été ses réactions vis-à-vis de la musique de jazz.

La désaffection des gangsters

L'idée généralement acceptée est que la grande crise appelée « Dépression » a ruiné la rentabilité des clubs appartenant aux gangsters, mettant ainsi à la rue un grand nombre de musiciens. Ce postulat sous-entend que les *racketeers* ont senti les ravages de la crise de la même façon et au même degré que les autres groupes. Cette hypothèse est tout à fait fallacieuse. Les *bootleggers* et les autres gangsters ont peut-être été ébranlés, mais leurs abondantes réserves financières leur permirent de parer au danger. Comparables en cela aux plus grandes sociétés, ces hommes — des immigrants pleins de respect pour l'argent liquide, qu'ils préféraient au crédit — furent en mesure de puiser dans leurs réserves secrètes de quoi rester confortablement à flot. Un romancier de l'époque décrit les gangsters souffrant de la crise :

> L'argent liquide est rare et, tout au long de Broadway, on voit des *racketeers* qui portent leurs vêtements de l'année dernière et qui n'ont pratiquement pas d'argent pour jouer aux courses.

Or, bien au contraire, la raréfaction générale de l'argent et la déflation, combinées à un relâchement de la concurrence interne de la part des patrons de petites boîtes indépendantes et à la réduction du nombre des nouveaux venus dans le domaine, signifièrent la multiplication de possibilités d'investissements très tentantes. Malgré tout ce que nous pensons de la Dépression, les aspects économiques des activités de récréation durant ces années furent souriants. Une étude de Harvard, en 1937, découvrit que la récréation et le voyage furent en augmentation pendant cette période, non seulement en valeur absolue, mais aussi en attirant une part accrue du revenu national. Le graphique suivant donne une indication de cette augmentation pour ce qui concerne les boîtes de jazz :

Aspects économiques des night-clubs [17] *(en millions de dollars)*

1919	1923	1927	1929	1931	1933	1935
4	22	24	22	17	25	32

Non seulement on ne peut pas dire que les investissements dans les clubs de jazz étaient vus comme de mauvais risques après 1931-1932, mais cette période ne vit aucunement se réduire la consommation d'alcool. Certes, il y eut des clubs particulièrement affectés, surtout en cas de fautes de la direction. D'autres durent faire appel à des artifices publicitaires pour survivre. D'autres encore réduisirent leurs revues à quelques numéros et diminuèrent l'effectif de leurs orchestres, en espérant y trouver quelque profit. Le gangster Lucky Luciano assure que l'attrait de l'extraordinaire vie nocturne de Harlem ne déclina jamais dans les années trente, et on trouve confirmation de ce jugement dans une analyse de la vie nocturne à New

York faite par le *Federal Writers Project*. On y estime que plus de trois cents clubs étaient encore en activité à Manhattan à une date aussi tardive que 1939 [18].

D'autres facteurs permettaient au patron de club de s'enrichir s'il le voulait. Malgré la fin de la Prohibition en 1933, les lourdes taxes qui grevaient l'alcool prolongèrent de plusieurs années les intéressants revenus du *bootlegging*. Il y avait aussi l'usure, la loterie clandestine, les machines à sous et les paris sur les courses, activités qui en appelaient à l'instinct de jeu et qui étaient discrètement intégrées au programme des grands clubs. « Quand il y a beaucoup de chômage, fait remarquer un *racketeer*, on joue toujours plus [19]. » On ne peut pas dire non plus que la Dépression avait étanché la soif des gangsters pour la musique de jazz. Henry Youngman a parlé de la vie nocturne dans la 52e Rue, où « toutes les nuits, des malfrats endurcis se pressaient dans les boîtes. C'était comme une foire. » Et à Kansas City — que nous décrirons en détail plus loin dans ce chapitre — les gangs locaux, non contents de garder une vigoureuse politique en faveur du jazz, la développèrent encore. Il en résulta non seulement une montée vertigineuse des profits, mais de légendaires prouesses musicales.

Alors, que s'est-il passé ? Pourquoi les artistes de jazz connurent-ils la misère si le marché était florissant pour leurs protecteurs de la pègre ? En certains endroits, les gangs qui possédaient, contrôlaient ou subventionnaient les clubs de jazz permirent ce marasme en se montrant trop généreux (on ne faisait pas payer la clientèle chic et cultivée dans certains clubs de l'Est), en devenant trop conservateurs (ils se laissèrent doubler dans les innovations créatrices par les hôtels), en se montrant trop cupides et sanguinaires (ils augmentèrent leurs tarifs quand ils auraient dû les baisser et ils tolérèrent une brève mais violente guerre des gangs en 1931, au plus mauvais moment) et en se désintéressant des voisinages de quartier qui avaient longtemps été pour eux comme des coquilles protectrices.

Les patrons de *night-club* se laissèrent éliminer du terrain de la concurrence. Avec le recul, on voit que deux facteurs caractérisent le retrait soudain de ceux qui avaient été pendant près d'un demi-siècle les meilleurs clients du jazz. Tout d'abord, les gangsters, apeurés par la tournure de la situation, cessèrent tout simplement de prendre des risques et s'estimèrent satisfaits de l'état des affaires dans le « *business* » des *night-clubs*. Comme le dit un *racketeer* : « Tout le monde avait peur de lâcher la proie pour l'ombre [20]. » La créativité disparut du jour au lendemain. Disparut aussi le respect de simple bon sens envers les clients. Comme le remarque un journaliste :

> Le monde des *night-clubs* était un monde à part. La suffisance et l'arrogance impérieuse du patron d'un club à la mode étaient extraordinaires à voir. Les patrons de club créaient leur propre société, créaient leurs propres règles et distribuaient leurs propres punitions [21].

Deuxièmement, d'énormes pressions politiques nées dans le bouleversement de la Dépression provoquèrent un exil massif des gangsters, qui fuirent les lumières nocturnes des grandes villes de l'Est pour disparaître dans l'arrière-pays. Ce faisant, ils fuirent aussi la concurrence bon marché comme le coût croissant des pots-de-vin et de la corruption [22].

Dans les années trente, les gangsters se montrèrent trop généreux pour des gens qui ne le méritaient pas. Ils se mettaient en quatre pour une clientèle de fils à papa et de riches ivrognes. Cette politique qui pouvait être acceptable dans les années vingt, alors qu'il y avait assez d'argent en circulation pour qu'on puisse tolérer un tel luxe, était désastreuse dans une période où il fallait payer ou rester chez soi. La bonne société faisait de l'effet dans un club plein, mais pas dans un établissement presque vide. D'après mon informateur Angelo, les patrons ne se donnèrent guère de mal pour attirer, à l'aide de quelques concessions, d'autres clients, et ils devaient le regretter bientôt.

Les *mobsters* laissèrent les hôtels entrer dans l'arène, et ceux-ci étincelèrent bientôt, avec de nouvelles et créatives innovations musicales. Avec l'abolition de la Prohibition, les hôtels reprirent en quelque sorte la popularité qu'ils avaient perdue avec l'arrivée des *speakeasies* clandestins après 1915. Un restaurateur en renom estime que ce phénomène était dû à l'intelligence avec laquelle les hôteliers empruntèrent différentes choses qui avaient fait en leur temps le succès des cabarets appartenant aux gangsters :

> Les *night-clubs*, plus intimes et généralement dirigés par une personne connue du client, semblaient avoir un avantage sur les hôtels. Il est beaucoup plus agréable d'aller dans un endroit plus petit, de voir le patron s'activer et de profiter de son attention personnelle, que d'entrer dans une vaste salle, si belle soit-elle, qui est dirigée par un groupe d'hommes d'affaires assis dans un bureau aux cinq cents diables. Comprenant cela, les hôtels ont essayé de réagir de différentes façons, soit en mettant des directeurs de salle dans leurs restaurants, soit en offrant une nourriture de qualité, de meilleurs orchestres de danse et des attractions plus sensationnelles [23].

Les hôtels avaient un avantage décisif sur les clubs qui refusaient d'évoluer avec l'époque, car ils pouvaient couvrir leurs frais de diverses façons que n'avaient pas les patrons de club. Le prix élevé des spectacles et des orchestres pouvait toujours être compensé par les revenus tirés des banquets, des congrès, et même du *room-service*, tandis que les cabarets devaient se contenter de la vente de l'alcool — à moins d'y ajouter, ce qui n'allait pas sans risque, le jeu. Mais le retour des hôtels, avec leur sectarisme affiché, affecta cruellement les groupes de jazz noirs. Une étude contemporaine montra que soixante-quinze pour cent des *night-clubs* et des hôtels (pourcentage beaucoup plus élevé pour les hôtels seulement) employaient des orchestres blancs, c'est-à-dire que la proportion s'était renversée depuis le temps où les gangsters étaient aux commandes [24].

La dureté des temps gela tout mouvement et toute créativité au sein de l'organisation souterraine de la pègre et du milieu des patrons de boîte. On ne vit pas apparaître de nouveaux talents dans la vie des clubs. D'ailleurs, cette période ne produisit que peu de *racketeers* de réputation méritée : les grands bonshommes avaient gagné leurs galons longtemps auparavant. En d'autres termes, on ne vit pas apparaître dans les clubs des innovateurs capables de s'adapter aux nouvelles tendances [25]. Contrairement à ce qui se passait dans la pègre de Kansas City, la plupart des patrons de boîte de l'Est préférèrent majorer le prix de leurs consommations plutôt que de restreindre leur budget en ramenant leurs établissements à des dimensions plus modestes et plus intimes. Durante pense que c'est là la raison principale pour laquelle les *apartment parties*, les soirées privées chez l'un ou chez l'autre, eurent tant de succès et attirèrent à elles une partie des bénéfices des boîtes. En outre, les gangsters qui tenaient les clubs en vinrent à violer les contrats qu'ils avaient avec leur personnel en licenciant des employés. Billy Rose avait refusé de travailler pour un « syndicat » de gangsters sauf si ceux-ci s'engageaient à ne pas lui dire comment diriger son club et monter ses revues. Mais les gangsters en question revinrent sur leur promesse, renvoyèrent l'orchestre de Benny Goodman et mirent Rose sur la paille [26].

Au début des années vingt, les patrons de club n'hésitaient pas à investir dans leur boîte malgré les risques, allant jusqu'à dépenser exagérément pour les pots-de-vin, les revues, la décoration d'intérieur et les aides sociales à la communauté. La situation était bien différente après 1926. Alors, les patrons se mirent à empocher les rentrées d'argent, à puiser dans la caisse du club pour leurs besoins personnels. Très peu d'argent revenait dans les clubs et le voisinage, aucun effort ne fut fait pour profiter des loyers raisonnables que des propriétaires étaient prêts à offrir sans bail ni même signatures sur papier libre [27]. La mentalité de groupe céda le pas aux intérêts individuels. L'accent fut mis sur les signes extérieurs et la croissance maté-

rielle, et l'idée de fournir de la qualité musicale en échange d'argent devint démodée.

Des investissements dans des maisons de disques auraient pu aider les artistes, mais les gangsters, avides de profits immédiats, ne voulaient pas prendre de risques. D'ailleurs, les ventes de disques étaient minces, et donc, comme l'a dit Hoagy Carmichael, « les malfrats ne s'intéressaient pas à un marché perdant ». Sans même avoir mis le bout du pied dans le domaine de l'enregistrement, les *racketeers* n'auraient rien pu faire pour promouvoir les artistes de jazz, même s'ils l'avaient voulu. Leur absence fut dure pour les musiciens :

> Sans les gangs, il était difficile aux orchestres de se déplacer même dans des villes comme New York. Basie ne put pas entrer dans la 52e Rue à la fin des années trente car il n'avait pas l'appui des gangsters, qui ne désiraient pas livrer combat pour franchir la ligne de couleur séparant le milieu de Manhattan [28].

Les gangsters basés à Harlem ne firent pas grand-chose pour attirer les *airchecks*, les émissions de radio enregistrées en direct dans les *night-clubs* — bien que le *Cotton Club* ait été une exception. Sylvester souligne que la publicité apportée par ces émissions aida grandement les hôtels et les clubs du centre de Manhattan à se hisser au premier plan et à y rester suffisamment longtemps pour capitaliser et se constituer une bonne clientèle. Le magazine *Cue*, « le guide des spectacles de New York », donne dans son numéro du 24 mai 1938, une liste de vingt-huit *airchecks* dans laquelle deux seulement mettent en jeu des orchestres de jazz noirs.

Les patrons de boîte de la pègre commirent une autre erreur en négligeant l'aspect communautaire des affaires. Comme me l'a dit Angelo, « il faut remettre une partie de son argent en circulation dans la rue si l'on veut s'agrandir et se faire des alliés ». Or, c'est justement ce que les patrons des années trente négligèrent de faire. Si l'historien Frank Pearce dit vrai, si « la force du crime organisé réside dans le fait qu'il a ses racines dans le

peuple », on peut certainement penser que ce fut là une faute grave qui hâta la mort des clubs. Ianni nous fait voir comment les jeunes Italiens se mirent à mépriser leurs aînés ainsi que les vieux quartiers qui les entouraient, et comment ils tournèrent le dos à un style de vie communautaire qui avait contribué à tisser un cocon de protection autour des clubs.

Ce changement d'attitude affecta aussi la générosité et l'amabilité envers les commerçants locaux, qualités qui avaient caractérisé le pacte signé par la pègre originale. Les nouveaux riches des vieilles familles de la pègre ne cachaient pas leur désir d'aller s'établir dans des quartiers résidentiels, et ils firent peu de cas des anciennes conventions, allant jusqu'à couper les ponts si soigneusement jetés par une ancienne génération de gangsters à qui ils devaient leur richesse actuelle. Il suit de là que, quand cette étroite alliance d'avant 1926 disparut, quand tout ce qui était imbriqué dans les quartiers et les taudis où ces hommes nouveaux étaient nés se désintégra, on vit alors, du même coup, se désintégrer les tactiques ayant pour objet de revitaliser à la fois les clubs et leur environnement direct [29].

Les Jeunes Turcs choisirent le plus mauvais moment, non seulement pour s'aliéner ces quartiers qui avaient été des mines d'or, mais aussi pour défier les anciens représentants de l'autorité. Malheureusement, le récit de cette formidable guerre des gangs, « le massacre des Vêpres siciliennes », n'entre pas dans le cadre de cette étude. Cette suite de règlements de comptes ne contribua naturellement pas à attirer des foules de clients à Harlem et dans le haut de Manhattan, qui furent le théâtre des pires violences. Ces luttes pour le pouvoir et la prise de contrôle hâtèrent aussi la venue de campagnes politiques orientées vers la suppression des lieux de débauche. Dans le fracas de la bataille, les principaux perdants furent les artistes de jazz.

Cette attitude conservatrice des patrons de club et de cabaret signifiait la fin de la promotion de la musique de jazz, collectivement tout au moins. L'un après l'autre, les clubs se mirent à licencier leurs orchestres de jazz. Ce phénomène semble donc

souligner le point de vue traditionnel liant la fin de l'activité culturelle à la grande Dépression. En d'autres termes, les *racketeers* auraient abandonné leurs activités nocturnes dans les clubs à cause des pertes causées par le désastre financier de 1929. Bien au contraire, je soutiens que la principale raison pour laquelle les *racketeers*, qui aimaient la musique, n'ont pas pu tirer parti de la Dépression dans leur domaine de la vie nocturne avait peu à voir avec les tendances économiques. C'est le monde des politiciens et des croisés de la moralité qui, en fin de compte, provoqua l'effondrement du système.

Afin de mieux comprendre cette retraite raisonnée, il nous faut encore une fois nous tourner vers la fin des années vingt. C'est alors que, presque du jour au lendemain, les *mobsters* se retrouvèrent en train de nager dans des eaux infestées de requins. Mais ces requins étaient des politiciens dévorés d'ambition. Du fait de leurs efforts et de diverses pressions juridiques, les groupes réformistes, soutenus par une presse intéressée, lancèrent une véritable chasse aux gangsters. C'est seulement après que ces groupes eurent commencé leur guerre contre le crime organisé que le choc de la Dépression prit tout son sens. Car cette calamité servit à attiser le feu, ce qui permit à la presse de détourner l'attention du public d'une économie chancelante pour la fixer sur toute une série de personnages sinistres. En fin de compte, on assista à une habile substitution de boucs émissaires : les gangsters, et non plus les politiciens, furent représentés comme les ennemis invisibles qui avaient amené la banqueroute urbaine. Dans l'espoir de se retirer de la bataille lancée par des hordes patriciennes qui voulaient les scalper, les *mobsters* mirent promptement la clé sous la porte et s'enfuirent vers d'autres villes. Ainsi, privé de son bienfaiteur, l'artiste de jazz se retrouva seul, pratiquement incapable de se réinsérer ou de changer de métier. et avec le départ des caïds de la pègre disparurent aussi les plaisants rituels nocturnes qui consistaient à jouer pour les noctambules dépensiers et leurs femmes. C'est vers la plus importante raison qui présida au

retrait massif de l'argent des gangs hors du circuit des *jazz clubs* que nous devons maintenant tourner notre attention.

Quand la politicaille s'en mêle

Les riches républicains conservateurs du nord de l'État de New York ont de tout temps aimé un passe-temps que, faute d'un meilleur terme, on pourrait appeler : « Purgeons le gouvernement de New York City. » Chaque État a ses propres variantes, l'Illinois et la Californie en sont de bons exemples. Pour être tout à fait efficace, ce petit jeu doit être espacé de quinze à vingt ans et se produire aux alentours des périodes d'élection. L'exercice prend de l'accélération si de puissantes équipes d'investigation parviennent à mettre au jour d'éclatants exemples de corruption et d'incurie administrative. Les grandes villes sont les meilleures cibles, de même que les démocrates locaux. Pour ce qui intéresse le sujet de cette étude, la bande de Tammany * était le pigeon idéal. Les républicains étaient sûrs de l'emporter si les électeurs voyaient les démocrates comme des mères poules protégeant jalousement les minorités infernales, les immigrants et les princes de la pègre. Ce jeu avait été conduit de façon si infatigable et si efficace que les démocrates avaient été ébranlés bien longtemps auparavant, depuis l'élection à la mairie de New York de Fernando Wood en 1854. D'autres campagnes couronnées de succès eurent lieu contre les démocrates pendant la période où régnait William Tweed (« *Boss Tweed* ») dans les années 1870 — période où on lui reprocha des pots-de-vin dont l'existence a récemment été contestée [30] — dans les années 1890, pendant les scandales de la police de 1910, et à l'époque du « Péril rouge » de 1923.

* *Tammany* : organisation politique du parti démocrate de New York (du nom d'un chef indien réputé pour sa sagesse et sa subtilité diplomatique). (*N.d.T.*)

Ainsi se trouva-t-il que les années trente inaugurèrent un nouvel assaut. Cette fois, la cible principale était toute trouvée : les *racketeers* et les *bootleggers* urbains juifs et italiens, des hommes dont la réputation et les manières fastueuses étaient pain bénit pour les attaquants comme pour la presse.

En 1928, les mécanismes mis en marche par les investigations républicaines dans le gouvernement de la ville avaient révélé les habituelles cuisines électorales. Qui plus est, de nombreux signes donnaient à penser qu'il ne s'agissait là que de la partie émergée de l'iceberg, et que si l'on arrivait à compromettre des politiciens démocrates en vue ainsi que les filous de leur entourage, on verrait ce qu'on verrait. Il restait une dernière manigance pour que l'éternel scénario soit au point : plutôt qu'aux politiciens, il fallait s'en prendre aux hommes qui leur étaient associés de près dans les combines, c'est-à-dire les *mobsters* les plus célèbres, qui allaient faire l'objet du mépris quotidien de la presse où ils étaient représentés comme les plus gros rats des égouts.

Les temps se prêtaient à ce dessein. Dans ce processus consistant à attaquer la prolifération des gangsters et à lier ce phénomène aux cercles du gouvernement de la ville, la campagne visait deux objectifs. D'abord, elle ferait dégringoler les Italiens et les Juifs du perchoir social où ils s'étaient récemment juchés pour exercer leur influence urbaine. Ensuite, la bataille allait déchaîner une vigoureuse haine raciale dans une nation qui déplorait depuis des années la seule présence de ces hommes. Cette stratégie des républicains allait d'ailleurs provoquer des contre-attaques les accusant d'antisémitisme. Quoi qu'il en soit, ce fut une période très alarmante pour les Juifs et les Italiens, avec tous ces articles de presse dénonçant leur rôle « haïssable » dans la politique municipale.

Considérées du point de vue de ceux qui allaient rendre compte des procès qui eurent lieu de 1930 à 1935, beaucoup de pratiques utilisées par les tribunaux criminels avaient pour raison d'être de provoquer la plus grande participation possible de

la presse, au risque de déformer la vérité. John Gunther fut l'un des premiers à critiquer cette façon de faire. Il comprit que les comptes rendus inexacts et incendiaires des journaux ne pouvaient que stimuler un violent sentiment anti-immigrés qui flambait déjà depuis le début du siècle aux États-Unis et se déchaînait dans plusieurs pays fascistes d'Europe. Il prédit aussi que ces vitupérations risquaient d'amener des lois telles que le *Brownell Amendment* de 1935, qui donnait à la police des pouvoirs discrétionnaires de harcèlement à l'encontre de tout individu qu'elle estimerait être un « ennemi public ».

Il va sans dire que les *racketeers* ne demeurèrent pas indifférents devant ce tourbillon d'événements inquiétants, ni devant les soixante et onze condamnations obtenues par un puissant groupe d'investigateurs aux pratiques contestables. Gosch et Hammer ont cité la réaction du gangster Lucky Luciano quand il se rendit compte du danger :

> Nous étions tous très inquiets — tous tant que nous étions, nous avons passé plus de temps à nous réunir pour discuter des changements juridiques qu'à prendre soin de nos affaires.

Comme des chatons jetés dans un baquet d'eau, les *racketeers* se mirent à barboter de tous côtés pour chercher un endroit où ils seraient en sécurité. En 1937, un des chefs de gang, Louis Lepke, en eut assez. « Ça sent trop mauvais ici, confia-t-il à l'un de ses compères. Il faut que je me barre. Fais gaffe [31]. »

Des milliers de témoins déposèrent sous serment dans des mises en scène cérémonieuses quand les équipes anti-crime se mirent en action de 1930 à 1936. Dès 1931, le *New York Times* rendait compte des conclusions des enquêteurs, qui liaient entre eux le milieu et les *night-clubs*. Des protecteurs de cabarets et de *jazz clubs* très en vue furent assignés, en compagnie de comparses moins célèbres, devant les tribunaux et interrogés sur la nature, licite ou non, de leurs affaires et de leurs contacts politiques. Finalement, malgré les coûts énormes, les lenteurs de la procédure et le caractère peu scrupuleux de leurs manœu-

vres, les hommes de loi réussirent à obtenir une belle moisson de condamnations. L'ensemble était un ahurissant éventail d'accusations allant de la fraude fiscale et des activités de débauche à de simples griefs de vagabondage.

Thomas E. Dewey, alors procureur général adjoint du comté de New York, sortit de l'affaire avec la réputation d'un adversaire inébranlable des gangs, et il sut exploiter les titres de la presse pendant toute la campagne pour s'établir comme une importante force politique. Il n'est pas inutile de savoir que Dewey, apparenté au célèbre amiral vainqueur des Espagnols, était le fils d'un directeur de journal conservateur du Michigan qui lui apprit l'art de jouer des tactiques de la presse. Une fois engagé dans l'action, Dewey ne cédait pas un pouce de terrain, et il ne ménageait pas ses adversaires les *racketeers* :

> En examinant la situation des *rackets*, il m'a souvent semblé que la Mafia était pire que le reste de la pègre. Il n'y avait pas d'honneur parmi cette race de voleurs, de terroristes, de brigands [...] ou de *racketeers*. Toute cette bande n'était pas seulement antisociale [...] ces gens étaient des sauvages visqueux, des tricheurs. [...] Ils étaient des membres de la race humaine, mais sans beaucoup de qualités rédemptrices.

C'est ainsi que bon nombre de gangsters très célèbres sentirent passer le fil de la lame. Parmi les hommes jugés coupables et condamnés, citons Louis Lepke, Jacob Shapiro, Dutch Schultz, Jack Guzik, Henry Margolis, Lucky Luciano, Abe Weinberg, Morris Kleinman, Rocco DiLarmi, les frères Capone, Moe Margolese, Waxey Gordon et au moins cinquante-huit autres. George Weinberg préféra se suicider plutôt que d'être appelé à témoigner contre ces hommes dans des procès truqués [32].

S'il existe peu de raisons d'applaudir à la carrière de ces hommes ou de justifier *a posteriori* leur comportement, il faut quand même noter que ce sont les *racketeers* qui durent subir le plus fort des inculpations et des condamnations durant les années trente. Quantité de personnages de la finance et du gouvernement de l'État de New York tirèrent leur épingle du

jeu sans même un soupçon de déshonneur pour le rôle beaucoup plus important qu'ils jouèrent dans les scandales et la corruption associés à la Dépression. En outre, les *racketeers* condamnés auraient pu, eux aussi, s'en tirer sans dommage si les tribunaux n'avaient pas fait usage à leur encontre de procédés illégaux, discriminatoires et immoraux devant des magistrats indifférents. La méticuleuse analyse qu'a faite Gunther de ces procès met en évidence d'innombrables entorses à la constitution : écoutes téléphoniques illégales, poses de microphones, cautions exorbitantes, violations des droits civiques, témoignages frauduleux, pièces à conviction truquées, aveux extorqués sous la contrainte — autant de procédés inconcevables en ce qui concerne les agents de change et les banquiers appelés à comparaître devant les sous-commissions sénatoriales à propos d'une multitude de délits « en col blanc [33] ». Gunther résume toute l'affaire en la comparant aux méthodes arbitraires utilisées au XIV^e^ siècle par la cour de Westminster, dont les décisions « n'étaient jamais contestées ».

La deuxième raison pour laquelle les républicains attaquèrent le gangstérisme avec le soutien de la presse était qu'ils voulaient impliquer le plus grand nombre possible de démocrates dans ce scandale. Si l'on pouvait prouver que ceux-ci étaient, même partiellement, coupables, on pourrait alors espérer voir se développer au sein même du parti démocrate une guerre intestine qui provoquerait une fracture irréparable juste avant les élections de 1932. C'était exactement le genre de diversion dont avaient besoin les républicains, étant donné le marasme économique qui les mettait en position difficile. Le fait que les investigations aient détruit la carrière de deux *leaders* démocrates, le maire de New York, Jimmy Walker, et un des chefs de Tammany, Jimmy Hines (tous deux amis intimes du candidat à la présidence des États-Unis, Franklin Delano Roosevelt, alors gouverneur de l'État de New York), donna aux attaquants de nouvelles raisons de se montrer optimistes. Un

pénétrant observateur politique expliqua ainsi le dilemme des démocrates en 1922 :

> Toute investigation de ce genre était censée mettre F.D.R. dans une position difficile. S'il rompait avec les gens de Tammany, il se voyait retirer leur appui pour l'élection. [...] Mais s'il ne remettait pas de l'ordre chez eux, son prestige national s'amenuisait car les républicains l'accuseraient de couvrir la corruption [34].

Il n'était pas difficile de trouver des démocrates prêts à prendre le train anti-gangsters en marche. L'un des principaux de ces opportunistes fut le juge démocrate Samuel Seabury. Depuis 1894, Seabury, un riche et influent avocat conseil aux prétentions seigneuriales qui vivait dans un manoir de rêve à Southampton, s'était battu bec et ongles contre Tammany. Ses manières de bravache lui coûtèrent bientôt la faveur de son parti, et il vit sa candidature au poste de gouverneur de l'État de New York être refusée. C'est lui qui, en qualité de principal conseiller, avait contribué au succès de la commission Hofstader contrôlée par les républicains, qui enquêtait sur la corruption locale vers la fin des années vingt. La victoire des républicains fut donc un peu la sienne aussi et lui donna une stature suffisante pour briguer la présidence en 1932, dans l'espoir de discréditer du même coup Roosevelt [35].

D'autres éminents croisés démocrates comprenaient l'élégant secrétaire du Trésor (ministre des Finances) Henry Morgenthau Jr., voisin de Roosevelt à Hyde Park et allié politique de celui-ci, qui avait jugé bon de protéger plusieurs banquiers dans une récente investigation sur la Bourse de New York, Harry F. Gugenheim, diplomate, diplômé de Yale et ingénieur des mines qui présida la commission de Contrôle du crime, nommée par LaGuardia en 1936, et le gouverneur démocrate Herbert H. Lehman qui, en 1935, en appela aux « victimes du *racket* et aux exploités pour soutenir les investigations du vice de Dewey [36] ». À la périphérie, et sans étiquette politique, se trouvaient deux personnages nommés à leur poste par

Morgenthau : J. Edgar Hoover du Federal Bureau of Investigations (FBI) et Harry Anslinger, chef du Narcotics Bureau, qui se disputaient perpétuellement les honneurs de la presse pour la lutte contre la criminalité.

Le seul Républicain d'importance était Fiorello LaGuardia. Bien connu pour son dévouement à la cause de la lutte contre la criminalité et son opposition à Tammany, LaGuardia fit carrière sous la gouverne de l'adroit Seabury. Non seulement celui-ci l'aida à se faire élire à la mairie de New York en 1934, à la faveur du succès de la lutte contre les *racketeers*, mais il lui fit prêter serment dans le cadre de son élégante résidence urbaine de la 5e Avenue. Dans l'année qui suivit son élection, LaGuardia était devenu célèbre pour son ordre à la police de harceler les *racketeers* par tous les moyens, même illégaux. Il en résulta naturellement une corruption accrue :

> Les flics en profitèrent pour augmenter leurs exigences en matière de pots-de-vin et de primes de protection. [...] C'est toujours ce qui se passe quand il y a une campagne de nettoyage : de tous les côtés, il faut payer plus [37].

Comme je l'ai laissé entendre plus haut, les républicains qui voulaient faire réélire le président Hoover en 1932 surent utiliser la lutte contre la criminalité comme un paravent pour dissimuler leur responsabilité dans l'arrivée de la terrible Dépression, et ils pensaient que les procès contre les malfrats distrairaient l'attention de la nation de ses malheurs financiers. À cela s'ajoutait le fait que, en enquêtant sur les gangsters et en les emprisonnant, les tribunaux affaibliraient du même coup les mouvements syndicaux qui avaient pris de l'ampleur après 1929. Il ne fait pas de doute, en effet, que bon nombre de représentants des syndicats de travailleurs étaient des *racketeers* déjà inculpés devant certains tribunaux. Non sans raison, les républicains envisageaient la destruction des mouvements syndicaux et les événements des années trente leur donnèrent l'espoir d'y parvenir. Ce fut une période où les grandes sociétés

prirent des mesures énergiques, souvent illégales, et avec la complicité de la police, en vue de supprimer l'activité légale des syndicats. Et l'on peut certainement penser que les premiers jugements des tribunaux contre des *leaders* syndicaux compromis attisèrent la vigilance des anti-syndicalistes.

Encouragés par ces résultats, les réformistes à l'œuvre dans au moins soixante autres villes adoptèrent de semblables mesures contre les Juifs, les Noirs et les Italiens. Dans le cadre d'une politique générale, des ordonnances visant à réduire sévèrement le nombre des clubs de jazz et à harceler les artistes reçurent le soutien sans réserve des réformistes, et les hommes « sans beaucoup de qualités rédemptrices », selon Dewey, se virent sauvagement attaqués. Cette campagne porta ses fruits, et le nombre des débouchés pour le jazz diminua tellement qu'on put se demander si, dans certaines régions, le jazz n'allait pas être en voie d'extinction.

Selon certaines estimations, le départ abrupt des gangsters, mais aussi des propriétaires et des clients entraîna la fermeture directe de quatre-vingts pour cent des clubs de jazz, mettant au chômage deux orchestres de jazz sur trois [38]. Cela se passa dans le milieu des années trente, et nous avons quelques raisons de penser que, quand les choses commencèrent à se calmer, les affaires ne reprirent que légèrement. Un *racketeer* analyse ainsi la situation à New York :

> La pression diminua une fois que Dewey eut établi sa réputation. La seule différence, c'est qu'il fallait se montrer discret [39].

Les campagnes répressives n'eurent pas lieu seulement dans les petites villes, car on en vit l'effet dans de grandes cités comme Boston, Baltimore, Chicago, Cleveland et Los Angeles, entre autres. Jusqu'à ce que le calme revienne, beaucoup de clubs y furent à vendre à quiconque voulait investir dans un *business* mourant. En l'absence d'acheteurs, les patrons n'avaient pas d'autre choix que d'éteindre les lumières, boucler la porte et espérer que la postérité se souviendrait de leur boîte.

Ed Jablonski a raconté dans un livre l'agonie d'un club. Il s'agit du célèbre *Cotton Club*, et son analyse illustre bien ce que le retrait du soutien des gangsters a signifié pour les *jazzmen*. Son récit nous fait voir les hauts et les bas d'un club dont les vedettes furent Duke Ellington, Cab Calloway, Jimmy Lunceford, Ethel Waters, Adelaide Hall et Bill Robinson pour ne mentionner que quelques-unes des célébrités noires qui s'y distinguèrent, un club qui offrit aux artistes noirs un privilège rare pour l'époque : des retransmissions en direct sur les chaînes de radio CBS et NBC. Jablonski nous dit que la période la plus critique fut celle de 1932 à 1934, alors que le club avait encore une chance de survie. Mais lorsque les patrons et quelques-uns des meilleurs clients durent abandonner la partie devant les incessants pogroms légaux des années trente, les frais causés par les luxueuses revues et les salaires des musiciens ne furent plus couverts par une clientèle devenue clairsemée. Ce n'était plus dès lors qu'une question de temps. Après 1935, on ne pouvait plus se faire d'illusions, et le club ferma ses portes en février 1936.

On put observer le même phénomène à Chicago. En 1931, le départ d'Al Capone pour une prison fédérale marqua le commencement de la fin pour le jazz local. Et l'arrestation de son frère Ralph, peu après, entraîna presque du jour au lendemain la mise à pied des artistes. L'un de ceux-ci se rappelle comment les caïds de la pègre pouvaient faire oublier la crise par la seule force de leur personnalité, leur présence et leur convivialité :

> Un soir, Ralph Capone est arrivé avec toute une bande de copains manifestement décidés à dépenser de l'argent et à bien s'amuser. À en juger par leur gaieté, leur surexcitation et la circulation de l'argent, on aurait cru que la crise venait de se terminer. Mais quand des hommes comme Capone ont disparu, ce fut la fin pour les musiciens [40].

Walter Barnes, dont l'orchestre fut bien payé pendant des années au *Cotton Club* de Cicero, Illinois (une boîte apparte-

nant à Ralph Capone), est l'un des musiciens qui rendirent hommage à ces hommes. Il raconte en détail ce que son orchestre dut endurer dans le Sud quand les réformistes firent fermer le club dans les années trente [41].

Il n'entre pas dans mes intentions de mentionner ici les nombreuses entreprises, légales ou non, dans lesquelles se lancèrent les caïds de la pègre après leur éviction du milieu des cabarets. Tous n'abandonnèrent d'ailleurs pas les activités liées aux *night-clubs*. Même après le départ des frères Capone, il y eut à Chicago des clubs dirigés par les Fischetti Brothers, le clan Mangano, Cherry-Nose (« Nez-de-Cerise ») Gioe, Paul Ricca, Tough Tony (« Tony le Dur ») Capezio et Louis « Little New York » Campagna. Qu'il suffise de dire que, dans cette période de répression antisyndicale, chaque dollar investi par les *racketeers* dans des activités non musicales était de l'argent pris aux artistes de jazz et à leurs admirateurs.

Une seule ville semblait prête à prendre la situation à contre-courant : Kansas City. La Kansas City des années trente pétillait littéralement de vitalité jazzistique. Mais ici encore, ma thèse demeure inchangée : car Kansas City était le paradis de la pègre. Or, chaque fois qu'une situation pareille se produisait, et chaque fois que les *mobsters* soutenaient une politique pro-jazz, la musique s'épanouissait comme une orchidée dans une serre. Au moins jusqu'en 1940, Kansas City fut l'enfant chéri du monde du jazz et réussit à éluder les pressions réformatrices qui s'exerçaient contre sa vie nocturne. C'est ainsi que, jusqu'à ce que les croisades contre la criminalité ne réussissent à couper le cordon ombilical reliant les musiciens aux *mobsters*, cette ville contribua à établir un paradis pour la grande invention musicale.

Kansas City : l'enfant chéri du jazz dans le Midwest

En dépit des mouvements réactionnaires mentionnés ailleurs, la désertification de la musique de jazz contourna Kansas City, Missouri, ce petit phare qui continua à envoyer des rayonnements de jazz dans une nation qui se convertissait rapidement à la musique populaire plus commerciale qu'étaient en train de créer les grandes maisons de disques. Chose curieuse, ce débordement musical se produisit après 1932, avec l'aide des *mobsters*, loin de Harlem, dans une petite ville endormie (cent un mille habitants en 1920). Kansas City est rarement mentionnée dans les histoires de la pègre. Pourtant, son intense vie nocturne était sous la coupe d'une bande de Siciliens qui travaillaient avec l'accord de la machine sous contrôle irlandais du *bootlegger*-politicien Tom Pendergast et de sa famille. On a pu écrire que :

> Les gens qui sont censés connaître le dessous des choses disent que c'est à Kansas City que la Mafia atteignit son plus haut degré de pouvoir [42].

Un historien local, Lyle W. Dorsett, confirme cette opinion sur ces *mobsters* sans lesquels le jazz n'aurait jamais mûri :

> La plupart des activités de la pègre qui florissaient alors [...] avaient leurs racines dans le secteur italien du quartier nord de KC (près du secteur noir).

Le crime organisé et le jazz se mélangeaient bien à Kansas City : c'était un mariage réussi dans un paradis musical. À partir de la fin des années vingt, c'est l'âge d'or, qui se développe

parallèlement à l'exode des gangsters hors de l'Est et durera jusqu'en 1939. Cette dernière date coïncide avec l'inculpation de Pendergast pour fraude fiscale et son emprisonnement. Son rôle ne peut pas être sous-estimé ici. Écoutons Frank Driggs :

> Pendergast favorisa le jeu et la vie nocturne. Pendant les années où il fut au pouvoir, les clubs proliférèrent, et tous présentaient de la musique d'une sorte ou d'une autre. Nombreux étaient ceux qui disposaient d'assez de place pour présenter de grands orchestres, et nombreux les patrons qui avaient des relations politiques. Il est significatif que presque toute l'évolution musicale de Kansas City ait eu lieu sous le règne de Pendergast [43].

Au plus fort de cette période, la ville dispensait une sorte de jazz et de *blues* particulièrement brillante au sein d'un océan de médiocrité musicale et de provincialisme s'étendant à des milliers de kilomètres à la ronde. Kansas City étincelait d'un attrayant déploiement de cabarets, de casinos, de dancings, de bordels et de bars. Les clients venaient de tous les horizons d'un immense territoire couvrant plusieurs États du Midwest. Riches éleveurs de bétail, pétroliers, *ranchers* et voyageurs de commerce en goguette se mêlaient et dépensaient sans compter pour oublier pendant une nuit leur dur labeur. Beaucoup de ranches faisaient appel à une main-d'œuvre saisonnière dont la venue provoquait des noubas aussi folles que des mardis gras, où l'on dépensait tout ce qu'on avait. Un client ravi s'écria : « Si vous voulez voir de la débauche, oubliez Paris et allez à Kansas city [44] ! »

La présence des gangsters était essentielle, mais elle n'expliquait pas à elle seule le développement du jazz dans cette région. La disposition amicale de la ville, son charme, sa relative tolérance exerçaient une attirance comparable à celle de l'ancienne Nouvelle-Orléans. Dans une ville qui n'avait pas connu la prospérité insolente d'autres villes aux beaux jours des années vingt, le poids de la grande crise semblait plus supportable. En outre, les touristes ne se plaignaient pas du climat agréablement chaud de Kansas City, ni de ses prix tout à fait rai-

sonnables. Tous ces ingrédients réunis attiraient bien du monde, y compris les musiciens et les délinquants en mal de statut officiellement accepté ailleurs. Je tiens de la bouche de John Hammond que si un musicien de la stature de Count Basie connaissait à fond le milieu musical des villes de l'Est, il n'avait jamais été aussi content que lorsqu'il jouait de l'orgue dans la fosse d'orchestre d'un petit cinéma de Kansas City pendant la journée et du piano dans un cabaret la nuit venue.

On voyait parfois débarquer des gangsters new-yorkais venus pour retrouver un mode de vie qui n'existait plus chez eux. Il est certain qu'ils durent donner des conseils à leurs collègues locaux sur la façon de mieux faire marcher les affaires. Leur arrivée était souvent l'occasion de réceptions fastueuses comparables à une première au Metropolitan de New York. On disait volontiers : « Quand la pègre arrive en masse à Kansas City, il faut l'accueillir avec tout le tralala [45]. »

Ce qui précède implique l'existence — et la relative sophistication — d'un réseau de *mobsters* siciliens et juifs. Ces derniers étaient en minorité, mais l'équilibre était rétabli par l'ampleur, la présence continue et l'habileté du contingent italien. Les immigrants italiens, siciliens à quatre-vingt-cinq pour cent, étaient arrivés tardivement en ville. Ils avaient donc un retard politique et économique qui les mettait dans la dépendance des blocs de pouvoir plus anciens, dont la famille Pendergast était le plus grand. Pourtant, cette arrivée tardive n'était pas sans présenter des avantages. En effet, si les alliances politiques louches se firent tardivement, elles se produisirent du moins dans une orbite non marquée par la violence qui avait éclaté dans d'autres régions et provoqué des résistances stériles. Il n'en reste pas moins que, si elle sut résister à la tentation d'un bain de sang généralisé, la communauté sicilienne connut quand même des règlements de comptes quand elle se mit à laver son linge sale.

Tout au long des années vingt, Johnny Lazia, Charlie « The Wop » (« le Rital ») Corollo, Chee Chee DeMayo, Charlie

Binaggio, Joe « Scarface » (« le Balafré ») DeGiovanni et Tony Gisso, représentant différentes factions, luttèrent entre eux pour la suprématie. C'est seulement plus tard qu'ils purent espérer tenir la dragée haute aux Irlandais qui contrôlaient le quartier réservé et les centres de distractions. Mais, à la différence de ce qui se passa dans l'Est, les Pendergast imposèrent une politique de prudence et d'accommodements, car ils ne savaient que trop bien comment les guerres des gangs avaient renversé des empires à Chicago et ruiné tout le monde. Des pactes mutuellement acceptables furent définis dans les zones du « vice », du jeu et de la vie nocturne, et la distribution par les Pendergast d'alcool à destination de centaines de clubs à travers le réseau DeGiovanni symbolisa la fusion des deux pègres [46]. Selon le critique de jazz Dave Dexter, cette politique voulait qu'on ne se mêle pas de ce que faisaient les musiciens :

> Même si les musiciens jouaient trop fort, la police n'intervenait pas. Beaucoup de flics qui avaient été à l'intérieur du *Sunset Club* (contrôlé par les gangs) aimaient cette musique.

Le jazz était triomphant parce que sa musique était bien adaptée aux temps et aux lieux. Les économies qu'avaient dû s'imposer les gangsters de l'Est dans les années trente n'étaient pas de mise dans une ville qui ne s'était jamais laissé tenter par des revues à grand spectacle, où il n'y avait pas de gens du monde ni de célébrités à impressionner, et dont les clubs étaient petits, intimes et dépourvus d'installations de confort et d'hygiène susceptibles de faire monter les frais généraux. Certains de ces clubs avaient même l'air de simples cabanes, à mille lieues des vastes et luxueux établissements que seule la clientèle de l'Est pouvait s'offrir. Mais ce qu'ils proposaient, ils le faisaient à doses généreuses, et il était bien rare qu'un client se plaigne. Il est bien dommage que les *mobsters* venus de l'Est aient essayé d'apprendre aux patrons locaux comment faire marcher leurs boîtes : ils auraient été mieux inspirés, au contraire, d'en prendre de la graine et de modifier en conséquence

leur style démodé. Hentoff pense que ces petites boîtes de Kansas City ont annoncé alors le jazz futur, avec ses petites formations jouant dans des clubs intimes devant un public aux goûts changeants. Quoi qu'il en soit, Kansas City nous a donné des orchestres de jazz qui savaient se laisser aller dans une atmosphère décontractée convenant mieux à l'écoute comme à la danse [47].

La zone des cabarets de jazz était située de façon séduisante pour tous les amateurs de cette musique. Elle se groupait sur quelques pâtés de maisons près du quartier italien, comme une brillante avenue bordée de boîtes de nuit qui lâchaient leurs musiques contagieuses dans le calme air nocturne de la Prairie. C'est là qu'on trouvait les clubs de gangsters les plus importants, tels le *Reno Club*, le *Tower*, le *Main Street Theatre*, le *Fairland Park*, le *Lone Star*, le *Sunset*, le *Pla-Mor Ballroom*, le *High Hat*, *l'Orange Blossom*, le *Vanity Fair*, le *Novelty*, le *Frog Hop* et *l'El-Torreon Ballroom*. Comme le note un historien du jazz, tout le monde était à l'écoute d'autrui :

> Les musiciens allaient d'un club à un autre, voulaient voir ce qui se passait et étaient partout bien accueillis par les gangsters [48].

La qualité de la musique stupéfiait les musiciens eux-mêmes. Le chef d'orchestre Andy Kirk, qui n'avait pas d'inquiétudes économiques, ne savait où donner de la tête :

> Oh ! ces années 1933 et 1934 ! On était tellement occupé dans les *night-clubs* qu'on n'avait plus le temps d'aller à Chicago pour faire des disques [49].

La pianiste Mary Lou Williams trouvait l'endroit « divin » pour les artistes de jazz, tandis que Nat Hentoff cite en exemple, en 1933, une bataille de saxophonistes ayant duré quinze heures et opposant Lester Young, Coleman Hawkins, Ben Webster, Dickie Wilson et Herschel Evans [50]. Malgré la proportion relativement faible de Noirs dans la population (environ dix pour cent à l'époque), l'effet magnétique qu'avaient ceux-ci sur les

musiciens augmentait la tension. Le travail semblait durer trois fois plus longtemps que partout ailleurs, et le coût de la vie était si bas qu'un musicien pouvait même mettre un peu d'argent de côté. Ce n'était plus seulement les obscurs orchestres de province qui passaient en tournée par Kansas City. On pouvait désormais y entendre les orchestres de jazz de Benny Moten, Paul Banks, Tommy Douglas, Andy Kirk, Walter Page, Jay McShann, George E. Lee, Jap Allen, Mary Lou Williams, Count Basie, Buck Clayton et Jessie Stone. Le pianiste Sammy Price se rappelle comment la ville encourageait les *jam sessions*, dont certaines étaient absolument fabuleuses :

> Un soir, au *Subway Club*, sur le coup de dix heures, je suis tombé sur une *jam session*, et puis je suis rentré chez moi faire un peu de toilette et me changer. Je suis revenu après une heure du matin, et ils jouaient toujours le même morceau [51].

Le saxophoniste Buster Smith, lui, se rappelle comment Joe Turner ôtait son tablier et son bonnet de cuisinier en sortant de la cuisine du *Cherry Blossom* (dirigé par deux Italiens) pour aller chanter le *blues* [52]. Et le pianiste local George Salisbury a aussi de bons souvenirs :

> Mon vieux, il n'y avait rien de pareil ailleurs ! À Kansas City, ça déménageait ! Je te jure, les mecs jouaient vingt-quatre heures sur vingt-quatre, et personne ne se reposait. Il suffisait d'arriver dans la 12e Rue [...] et ça y était [53] !

Pourtant, et malheureusement pour les artistes, qui n'avaient jamais jusque-là manqué de travail, de nourriture souvent gratuite et d'aide sociale, les tendances réformistes qui avaient tant fait pour paralyser la musique dans d'autres régions finirent par s'abattre sur Kansas City. En 1938, on avait réuni suffisamment de preuves pour incriminer les principaux protecteurs de la vie nocturne, à commencer par le vénérable Tom Pendergast lui-même. Certains disent qu'il fut arrêté pour fraude fiscale ; d'autres pensent que Pendergast a été sacrifié

par les démocrates qui, de nouveau, devaient défendre le président Roosevelt contre des attaques lui reprochant d'avoir fait preuve de mollesse à l'égard des *mobsters* à la suite de l'élection présidentielle de 1940 [54]. Quelle que soit la vérité, les comités locaux de Kansas City furent soutenus d'une façon ou d'une autre et réussirent à se débarrasser de Pendergast et de ses favoris. Privés de protecteurs décidés à promouvoir activement le jazz, les musiciens remballèrent une fois de plus leurs instruments et se mirent à la recherche d'autres emplois au moment même où les nuages de la guerre assombrissaient le ciel de 1940.

À l'unisson, la décennie et l'intérêt généralisé du pays pour le jazz s'éteignirent. Ce qui avait commencé cinquante ans plus tôt sous l'impulsion de la pègre sicilienne fraîchement installée à La Nouvelle-Orléans allait perdre sa place proéminente en Amérique. Quelles que dussent être les intentions futures des *racketeers* — certains d'entre eux restèrent dans le *business* des *night-clubs* et continuèrent à promouvoir la musique — le jazz devait devenir plus nostalgique que prophétique. La musique de jazz allait désormais revêtir différentes apparences, se mélanger avec d'autres formes musicales ou se consoler dans quelques *night-clubs* éloignés les uns des autres, mais ses jours de gloire, en tant que forme d'art qui s'était développée un peu partout avec des styles distincts, étaient révolus. Les changements culturels et criminologiques des trente dernières années * ont instauré une modification des relations entre gangsters et musiciens qui a dégradé le produit que chacun de ces deux groupes a aujourd'hui à vendre, et sapé la vitalité qui avait couronné de succès leurs efforts.

* Rappelons que ce livre date de 1980. (*N.d.T.*)

IX

Et maintenant ?

Au terme de cette étude, je crois que quelques mots s'imposent, en guise de récapitulation. C'est peut-être aussi le moment de porter des jugements sur l'état actuel du jazz et sur son avenir, même si celui-ci est au fond imprévisible, quel que soit le bien-fondé de mes remarques.

Dans les chapitres précédents, je me suis efforcé, entre autres choses, d'expliquer l'existence d'une singulière relation mettant en jeu de nouvelles formes d'entreprises ethniques. Vers 1920, le musicien noir était en train de se perfectionner techniquement dans son art et d'ajouter à son répertoire de scène des formes très élaborées de rapport au public. Parallèlement, vers 1920, on vit des Juifs et des Italiens créer un nouveau style d'établissements de nuit. En dépit du fait que j'ai déjà retrouvé leur trace quarante années avant cette date, les clubs de jazz, en tant qu'industrie urbaine, étaient relativement nouveaux, datant à peine d'une dizaine d'années. À une époque aussi tardive que les années vingt, la plupart des jeunes Américains ne savaient pas grand-chose de la vie nocturne des adultes, en savaient encore moins des divertissements musicaux, et ne savaient rien du tout de la musique de jazz de l'Amérique noire. La vie nocturne était la chasse gardée des riches stériles et prétentieux.

Or, avec l'expansion des villes, on vit apparaître l'exigence d'une vie nocturne plus animée. Et il se trouva qu'il existait des groupes d'immigrants, en expansion eux aussi, qui ne deman-

daient pas mieux que de répondre à cette demande. Ainsi, petit à petit, des étrangers, juifs et italiens, qui baragouinaient à peine l'anglais mais qui étaient liés les uns aux autres par leur appartenance à des associations illégales et par la surveillance policière à laquelle ils étaient soumis, décidèrent de consacrer leurs nuits à faire rentrer plus d'argent que leurs collègues anglo-saxons. Dans les années vingt, il y avait non seulement de l'argent mais du prestige à gagner dans les *night-clubs* de jazz. Il aurait donc été bien surprenant qu'une partie au moins de cette armée de déguenillés n'ait pas eu tôt ou tard l'idée de se faire une place dans ce domaine. Fort heureusement, leurs premiers efforts firent plus que de labourer une terre aride : ils ouvrirent bien plutôt de nouvelles voies dans le monde de la vie nocturne. Ces hommes introduisirent mille et une nouveautés propres à attirer la clientèle, éliminèrent les anciennes pratiques restrictives contre les Noirs, les femmes et les jeunes des villes et, en s'attaquant aux fades thèmes bourgeois de la musique en cours, ils améliorèrent grandement le goût populaire. Ce fut un processus étonnant pendant tout le temps qu'il dura, et il dura presque un demi-siècle, jusqu'à ce que les conglomérats des puissants commencent à remplacer les syndicats des pauvres.

Du fait que ces éléments constitutifs du développement du jazz n'ont plus cours, il se peut que cette musique soit en train de dépérir. L'exécution d'une forme d'art intime, excitante et dansante, jouée devant un public en chair et en os avec le maximum d'efficacité par des interprètes qui contrôlaient leur production est une chose du passé. Cette ruine n'est pas venue de l'intérieur, mais, triste ironie du sort, de l'extérieur. Comme j'ai essayé de l'expliquer, on ne peut pas comprendre cette musique à partir des seuls artistes. La présence d'un soutien de la pègre, sous forme de patrons de boîte, d'auditeurs et d'amis, a joué un rôle important dans le succès qu'elle a eu, et ce n'est pas une simple coïncidence si ces deux groupes sont entrés dans la clandestinité. En tant que source d'inspiration pour la musique populaire et les musiciens, le jazz est presque tari.

Bien sûr, cette opinion n'est pas soutenue par tout le monde. De retour d'un séjour de neuf ans à l'étranger, le trompettiste Ted Curson pense qu'« il y a maintenant plus de jazz en Amérique que jamais auparavant [1] ». À mon avis, les signaux émis par le statut actuel du jazz ne sont pas favorables, mais mon pessimisme n'a pas la prétention de se poser en jugement final, et seuls les événements futurs pourront affirmer ou démentir la vitalité et la durabilité de cette musique.

Un des indicateurs de cette descente en spirale du jazz a été la série Schwann des catalogues de disques. Encore faut-il remarquer que ces catalogues ne fournissent que des indications limitées, puisqu'on ne peut pas toujours savoir si les orchestres qui enregistrent sont aussi des orchestres qui se produisent régulièrement en public, ni s'ils ont toujours le même personnel. Mais ces catalogues suggèrent l'existence d'une activité générale et de son ampleur. Depuis 1966, le catalogue Schwann a publié une liste de 490 orchestres de jazz enregistrant activement. En juin 1973, ce nombre était descendu à 430. Ensuite, c'est la chute alarmante : 370 en novembre 1974, 297 en février 1975, et 236 en octobre 1976, juste avant la grande montée du « disco » et du « *cross-over* ». Même si on envisage l'éventualité d'un brusque mouvement en retour, il est très improbable qu'on revienne aux chiffres d'avant 1970. De toute façon, ces chiffres sont bien inférieurs aux nombreuses centaines d'orchestres qui se produisaient en public et enregistraient chaque année, même au plus fort de la Dépression.

Dès 1956, le magazine *Time* avait souligné cette crise en rendant compte d'une inquiétante étude de l'American Federation of Musicians. Prenant comme base l'année 1930, où 99 000 possibilités d'engagements étaient offertes aux musiciens, *Time* nous dit que les possibilités étaient tombées de vingt-cinq pour cent en 1940, et qu'en 1954 seulement 59 000 engagements de *night-clubs* et de dancings étaient disponibles, c'est-à-dire un déclin de quarante pour cent en deux décennies [2]. Si l'on envi-

sage seulement le jazz noir, cette courbe est encore plus affectée par cette diminution du nombre de débouchés.

Ce qui reste de cette musique — un cousin hybride du jazz d'antan — se trouve maintenant handicapé par des rationalisations techniques et des exigences commerciales trop nombreuses pour elle. En tant qu'expression, le jazz a toujours eu besoin pour se développer d'un *modus operandi* indépendant, limité et flexible. Mais aujourd'hui, avec le déclin brutal des petites maisons de disques, des *night-clubs* et des imprésarios indépendants, le jazz se trouve contrôlé par d'énormes conglomérats qui forment les goûts et dictent les styles [3]. Les « agents » d'aujourd'hui sont beaucoup plus spécialisés et beaucoup plus éloignés des sources de créativité artistique. Russ Sanjek, de BMI, m'a expliqué quelques-uns des problèmes qui se posent aux investisseurs contemporains. Ces investisseurs ne peuvent s'assurer de gros revenus financiers qu'en limitant considérablement l'éventail des choix tant pour les groupes musicaux que pour les genres musicaux. Pourquoi ? Parce que le simple bon sens leur dit que le public a la mémoire dangereusement courte en matière de vedettes et parce que cette attitude capricieuse est à la fois trop onéreuse et trop risquée au goût de la plupart des capitalistes. Il vaut donc mieux avoir un petit nombre d'étoiles de première grandeur reconnues qui rembourseront grassement les frais de promotion que de s'entourer d'innombrables petits satellites qui ont toutes les chances de sortir de leur orbite. Et comme tout cela se passe à un très haut niveau financier, ces restrictions limitent du même coup la concurrence. Selon une autorité, seulement six conglomérats se partagent quatre-vingt-cinq pour cent du marché du disque, tout en limitant la créativité :

> Les frais d'enregistrement et de promotion sont si élevés [...] que l'accent porté sur quelques grosses productions se fera aux dépens de nouveaux artistes à qui seront refusés lancement et soutien [4].

Les promoteurs prêts à placer de l'argent sur de jeunes artistes sont maintenant une rareté. Le résultat, observé par un critique britannique, favorise seulement les artistes âgés :

> Le jazz n'est pas mort à La Nouvelle-Orléans, mais en certains endroits il devient carrément vieux. [...] Un soir (en 1978), nous avons écouté un orchestre dont l'âge moyen était de soixante-quinze ans [5].

La décadence externe est aidée par la réduction du nombre des *night-clubs* qui furent naguère des débouchés et des foyers familiers pour tant d'artistes, par la préférence donnée à la vente de musique commerciale tapageuse par une nouvelle espèce de promoteurs dont la relative indifférence au jazz n'a d'égal que leur intérêt avide pour tout ce qui rapporte de l'argent, et par l'absence presque totale d'une protection que les gangs surent assurer avec assiduité.

Entre 1880 et 1940, la grande quantité des débouchés assurait les orchestres qu'ils pourraient faire connaître leur marchandise, et cela aidait tous les musiciens, connus ou inconnus. Les clubs étaient des refuges aimés des gangsters dont beaucoup possédaient une bonne oreille lorsqu'il s'agissait de reconnaître de la bonne musique et de bons spectacles. Les cabarets de l'Est après 1915 et les clubs de Kansas City après 1930 furent incontestablement les meilleurs lieux d'accueil pour les musiciens volontaires et audacieux qui se livraient d'amicales batailles en vue de parfaire leur valeur musicale. Grâce aux fréquents *cutting contests* (« joutes musicales »), grâce à la tolérance décontractée de la direction et aux critiques de la clientèle, les artistes de jazz élevèrent le niveau de leurs admirateurs et celui de leur production. On ne saurait oublier où tout cela s'est passé : dans l'intimité des clubs. Mais les décennies postérieures à 1940 virent s'installer des changements irréversibles.

Devant l'augmentation vertigineuse du coût de la vie, devant la désintégration du milieu urbain et le refus, de la part

des autorités, de rénover les quartiers, les patrons de club contribuèrent à la destruction des clientèles locales. Des quartiers naguère trépidants de vie nocturne commencèrent ainsi à perdre tout intérêt pour les musiciens. Et les patrons ne se firent pas prier pour abandonner le métier plutôt que d'investir pour améliorer les conditions. Vers 1960, la faveur accordée par les clients à certains quartiers cessa d'exister : ils avaient l'impression, en allant écouter du jazz, de se rendre dans des installations militaires en territoire hostile. C'est ainsi que des noms célèbres — le *Jazz Workshop*, le *Blackhawk* et le *Matador* pour San Francisco, le *Cafe Bohemia*, le *Half Note* et le *Birdland* pour New York — se trouvèrent enterrés sous le poids mort de l'incurie et du je-m'en-fichisme politique. Et avec chaque nouvelle disparition, la circonscription du jazz s'amenuise. Henry Youngman commente avec humour ce processus :

> Quand j'essaie de me rappeler tous les différents cinémas, *night-clubs* et hôtels où j'ai travaillé, il m'arrive de ne pas pouvoir séparer le réel de l'imaginaire. Beaucoup de ces cinémas sont devenus des supermarchés, des patinoires ou des immeubles de bureaux. Beaucoup de ces *night-clubs* n'existent plus. Il est possible que certaines de ces villes n'existent plus.

En gros, deux clubs new-yorkais sur trois qui étaient ouverts en 1972 n'accueillent plus de clients. En 1973, l'organiste de jazz Jimmy Smith se désespérait ainsi : « Ça va vraiment mal [...] et, à la radio, les *disk-jockeys* ne passent que de la musique rock [6]. » Les commerçants locaux, eux aussi, s'en mêlent : à La Nouvelle-Orléans, ils ont réussi à obtenir une ordonnance municipale interdisant les orchestres de rue dans le Vieux Carré. La corruption des représentants de l'autorité pose aussi des problèmes :

> Dans un coup monté journalistique culotté, le *Chicago Sun Times* acheta une taverne délabrée, la fit marcher pendant quatre mois et prit note de toutes les fois où des fonctionnaires municipaux — un vaste éventail comprenant entre autres des inspecteurs immo-

> biliers, des experts comptables et des hommes de loi — entrèrent et demandèrent des pots-de-vin pour autoriser l'établissement à rester ouvert. [...] En fait, les seuls fonctionnaires à ne pas avoir cherché à se faire soudoyer furent les policiers [7].

Ils sont loin les jours où les musiciens décidaient eux-mêmes du genre de musique qu'ils voulaient jouer. Si l'on ne voulait pas d'eux dans une boîte, ils n'avaient que la rue à traverser pour se faire embaucher par un club rival, et cette liberté était le garant à la fois de leur style et de leur amour-propre. Malgré leurs menaces et leurs sarcasmes, les *mobsters* ne se donnèrent que rarement le mal d'intimider ou de punir leurs artistes trop indépendants. Aujourd'hui, les survivants du monde du jazz se croient obligés de fournir un véritable prisme de sons musicaux bizarres dans l'espoir de satisfaire toutes les nuances de l'appétit musical contemporain. Les orchestres de jazz se produisent lors d'engagements de deux ou trois jours et puis s'en vont ; les plus heureux doivent se contenter de rester une semaine. Certains clubs trouvent plus rentable de fermer de temps à autre pour de prétendus « travaux » que de payer de gros frais généraux pour une clientèle clairsemée. Dans une telle atmosphère, les musiciens sont rarement contents de leurs propres prestations. L'un d'eux m'a confié qu'il s'estimait heureux s'il avait joué exceptionnellement bien cinq à six fois par an. Un regard sur les styles musicaux n'offre guère de consolation. Une analyse de la saison 1976-1977 au *Bottom Live* de Greenwich Village révèle que seulement un sur six des 245 groupes qui s'y sont produits avait quoi que ce soit à voir avec le jazz. Le patron de club Max Gordon est convaincu que les clubs

> ...n'ont pas d'image et sautent d'un style musical à un autre, pour la plus grande confusion du public [...] qui ne sait jamais sur quoi il va tomber [8].

La chanteuse de jazz Carmen McRae, qui se rappelle ses débuts au *Minton's Playhouse* de Harlem, pense que son style vocal est en danger d'extinction du fait de l'absence de clubs :

On ne trouve plus cette sorte de club. Vous savez, il devrait y avoir des endroits où l'on puisse mettre au point son numéro, des petits clubs où les chanteurs (et les musiciens) puissent affûter leur technique. Mais ces endroits n'existent plus. Autrefois, on se mêlait à une *jam session* et on apprenait. Maintenant, les imprésarios ne vous demandent pas si vous chantez bien, mais combien de disques vous avez vendus [9].

« Plein les oreilles » a remplacé « plein la vue ». Les représentations live et l'emploi continu ont été détrônés par les séances d'enregistrement, qui sont la raison de vivre des artistes contemporains, mais qui ont trop d'influence sur le métier en général. Comme le dit Ted Curson :

> Ils ne s'intéressent plus aux individus. Ils s'intéressent au son, mais pas à tel ou tel son personnel. Tout le monde est interchangeable. Tout le monde peut être imité [10].

Les techniques de la commercialisation de la musique se modèlent sur celles de la distribution dans les supermarchés. Dans un tel climat, comment les artistes de jazz pourraient-ils réaliser tout leur potentiel ? Selon Alvin Toffler, les producteurs ont bien compris qu'il est moins onéreux d'enregistrer un orchestre, en vue de ventes massives de disques, que de permettre au même orchestre de se produire dans un club pour le bénéfice de quelques auditeurs. Mais si les orchestres refusent d'enregistrer, ils ne trouvent pas d'engagements.

Les imprésarios et les investisseurs ne sont plus issus du même contexte social que les artistes. L'« agent » d'aujourd'hui est passé par l'université, c'est un bureaucrate qui contrôle ses artistes du fond d'un immeuble climatisé et qui ne va pour ainsi dire jamais dans les petits clubs de jazz enfumés où les affaires se réglaient naguère en toute intimité. Il est possible aussi que les *managers* d'aujourd'hui surveillent moins étroitement l'abus d'alcool et de stimulants que ne le faisaient les *mobsters*, du moment que la marge bénéficiaire reste bonne.

Une telle désinvolture doit sûrement affecter les artistes. On dirait que les jeunes musiciens s'intéressent moins à acquérir un vaste échantillonnage musical et plus à apprendre ce qui se vend le mieux. D'ailleurs, l'intérêt qu'ils portent à la virtuosité technique n'est pas discipliné — comme le montre le résultat. En outre, les progrès musicaux et le sens de la conduite des affaires si apprécié des *mobsters*, qui apprenaient à leurs musiciens comment mener adroitement des négociations, ont laissé la place à des tempéraments paresseux. Rare est aujourd'hui le musicien qui connaît son métier de A à Z. Le trompettiste Dizzy Gillespie se dit écœuré de penser qu'il a mis vingt ans à parfaire un style pour voir quelqu'un d'autre le copier, le déformer et « en faire quelque chose qui fera gagner beaucoup d'argent » aux autres [11].

Les changements musicaux allaient de soi quand les *racketeers* prenaient une part active à la vie sociale et aux difficultés des musiciens noirs. Dans la période étudiée ici, les *jazzmen* essayèrent beaucoup d'idées plus ou moins stimulantes, avec le soutien d'hommes qui ne leur mesurèrent jamais leur admiration et leur enthousiasme. Si ces idées n'intéressaient personne d'autre, elles fascinaient les gangsters qui montraient leur appréciation de diverses façons que les musiciens pouvaient comprendre : paiement direct, secours et avantages divers, contrats solides et pouvoir de contrôle sur leur propre musique. Quand l'artiste de jazz voulait faire quelque chose de créatif, les commanditaires ne se faisaient pas prier pour donner leur accord. Ainsi, l'artiste ne se trouvait jamais en état de servilité devant son public. Répétons-le : les gangsters ne se mêlaient pas de dicter à un orchestre sa façon de jouer, ce qu'on ne peut pas dire aujourd'hui de ceux qui contrôlent la musique. Il leur suffisait que l'orchestre commence à l'heure, qu'il joue de temps en temps des morceaux demandés par les clients, et qu'il divertisse tout le monde. L'aliénation entre l'artiste et son imprésario était pratiquement inconnue, et les excès bureaucratiques aussi.

Autrefois, la vie d'un club reposait sur une clientèle de fidèles qui venaient y entendre une musique qu'ils aimaient et qui s'identifiaient aux musiciens. Dickie Wells estime que les musiciens

> ...sont inspirés par la présence des danseurs et jouent différemment pour la danse et dans un concert [12].

Les clubs avaient un caractère personnel, tout comme leurs patrons qui couraient le voisinage à la recherche de nouveaux artistes de talent, encourageaient les musiciens locaux, accordaient leur clientèle aux commerçants du quartier et fournissaient de l'aide sociale quand il le fallait. De nos jours, bars, boutiques et clubs sont devenus impersonnels et cherchent à exploiter les différences entre les gens plutôt que ce que ceux-ci ont en commun. Il en résulte des différences stylistiques à propos desquelles le *Village Voice* (journal de Greenwich Village, à New York) a pu parler de « sélection darwinienne ». Il y a des bars pour Noirs, des bars pour homosexuels et des lieux super masculins, subdivisés par tranches d'âge, inclinations et fétichismes. Il existe des clubs pour hommes d'affaires en goguette, des discos pour les fiévreux, des bars pour célibataires, bohèmes ou lesbiennes, pour toutes sortes de clientèles spécialisées, banlieusards, motards, que sais-je ! Dans ce processus d'exclusion mutuelle, les clients finissent par dénicher la boîte où sont les âmes sœurs, et où la nature de la musique importe peu. *Juke-boxes* et disques ont chassé le son *live* parce que c'est moins cher, mais aussi parce que la musique est invariablement subordonnée à l'exigence principale, qui est l'interaction des clients entre eux. Il y a donc de moins en moins d'orchestres, et leur qualité se détériore devant une telle mer d'indifférence. C'est ce que déplorait, un an avant sa mort, un grand artiste de jazz, John Coltrane :

> Aujourd'hui (1966), la musique est dirigée par des hommes d'affaires [...] qui ne songent qu'à faire des bénéfices. [...] J'aime un public qui montre ce qu'il ressent [...] qui réagit [13].

Avec de moins en moins de débouchés pour se produire et de moins en moins de commanditaires, les orchestres de jazz deviennent rares. Il y a eu des forces historiques à l'œuvre, et notre désaffection pour cette forme d'art a montré une certaine constance historique. Nous pouvons certainement répéter aujourd'hui ce qu'Eisler écrivait en 1947 :

> Pas plus que les autres secteurs de la culture bureaucratisée, la musique ne laisse place à la liberté ou à la fantaisie de l'artiste, et même quand [...] il est fait appel à ce qu'on nomme des esprits créateurs, ceux-ci sont engagés à des conditions telles qu'ils doivent soit se conformer à la standardisation récente, soit, sous la dictée des hommes d'affaires et de leurs représentants dans l'industrie, produire avec plus ou moins de résistance ce que tout le monde produit déjà [14].

Étant donné les changements qui sont arrivés dans la musique de jazz depuis 1940, on ne peut que s'émerveiller devant cette solide amitié qui s'est établie entre deux groupes apparemment situés aux antipodes l'un de l'autre. Mais nous avons vu que les *mobsters* et les musiciens avaient en quelque sorte fusionné parce que chacun des groupes reflétait les qualités possédées par l'autre. Les *mobsters* étaient prompts à prendre des décisions, entreprenants et généreux, mais aussi très à cheval sur l'observation du code éthique de la pègre. Les *jazzmen*, pour leur part, étaient souples et accommodants, spontanés, philosophes devant la dureté de la vie, et fantasques. Les deux cherchaient à exhiber leur talent — la musique pour les uns, l'art de faire marcher un *night-club* pour les autres. Car l'un et l'autre groupe avaient le même flair pour l'aventure hédoniste, l'assertion de soi-même et le sens du spectacle — autant de traits qui offensaient une société raciste et puritaine. Les deux groupes, chacun à sa façon, attiraient l'admiration des « fans » et inspiraient quantité d'imitateurs parmi les gens qui connaissaient les mêmes privations qu'ils avaient vécues.

Dans les limites de la loyauté imposée par le milieu de la pègre, les *jazzmen* eurent une grande marge de liberté pour

créer leur musique. Cela fit une grande différence dans le processus de maturation et cela mit les artistes à l'abri des pressions et des sarcasmes. Les *mobsters*, de leur côté, imitaient les attitudes et la générosité des musiciens. Ce fut une situation historique qui plaçait deux parias du même côté de la ligne, avec des dangers extérieurs beaucoup plus grands qu'aucun des risques que le voisinage des deux groupes pouvait éventuellement entraîner.

Mais cette relation n'existe pour ainsi dire plus. Des connexions peuvent se produire, mais à titre exceptionnel. « Le musicien de jazz ambitieux, écrit le critique de jazz Leonard Feather, ne peut pratiquement compter que sur lui-même pour réussir [15]. » Sanjek, lui, voit venir le temps où seuls quelques rares artistes arriveront à survivre tout en restant indépendants. Tout cela en dépit du fait que les villes sont devenues de plus en plus noires et, on serait tenté de penser, dans une meilleure situation pour venir en aide aux artistes de jazz. Pourtant, de tous les arts de représentation, la musique ethnique (comme le jazz) est la plus dépourvue de subventions. C'est du moins la conclusion à laquelle parviennent des études sur l'aide gouvernementale aux arts [16]. D'autres sources de revenus s'imposent cependant, maintenant que les investisseurs juifs et siciliens sont partis ailleurs. Ortiz Walton répète ce triste message dans sa profonde analyse de 1972. Il nous dit que, pour l'année 1971, seulement trois dixièmes d'un pour cent des deniers publics alloués aux arts ont été attribués à l'aide aux artistes de jazz, tandis que la musique d'origine européenne a bénéficié d'un budget soixante-quatorze fois plus gros.

On peut en conclure que le jazz n'a pas beaucoup d'amis en haut lieu, ce qui semble logique si l'on se rappelle que cette élite compte rarement parmi ses membres des gens issus du milieu qui nous a donné tant de musiciens de jazz. Qui pis est, il semble aussi que, en dehors des rangs des artistes et de leur petit groupe de supporters, peu de gens se soucient de changer

l'ordre actuel des choses. Les rares bourses accordées à des musiciens contiennent quantité de clauses restrictives, un peu à la manière des testaments familiaux. Pourtant, sans un protecteur bénévole — les *racketeers* en étaient l'exemple type — le jazz périra dans le désert. Il réagit au mieux dans une serre, dans un environnement à la fois protecteur et turbulent où l'expression musicale va de pair avec un mode de vie en marge des réalités et des soucis du marché.

Parmi les *bootleggers*, joueurs et *racketeers* juifs et italiens de 1880 à 1940, nombreux sont ceux qui risquèrent des fortunes pour promouvoir le jazz et d'autres formes de divertissements musicaux. Ces *mobsters* surent faire fi du racisme, de l'hypocrisie publique envers les arts comme de la cupidité des fonctionnaires, et ils donnèrent au jazz des stimuli et des podiums. Le public d'aujourd'hui se soucie peu de savoir si la musique qu'il entend est mécanique par sa conception même et dans son style. Autrefois, les orchestres décidaient eux-mêmes de tout ce qui était important, et ce qu'ils avaient oublié, la pègre le rectifiait.

Les promoteurs d'aujourd'hui peuvent-ils se rendre compte, même très approximativement, du genre d'atmosphère qui a donné au jazz ses plus belles années ? Ce qu'apportèrent les *bootleggers* et les *mobsters* des années 1880-1940 était culturellement stimulant, artistiquement créatif, et excitant par-dessus le marché. Non seulement ils fournirent l'alcool et les tables de jeu à l'intention des gens abrutis par la dureté de l'implacable réalité, mais ils contribuèrent à grouper ensemble les centres de divertissement des grandes villes tout en fabriquant un monde fantasmatique qui attira tous ceux qui se sentaient concernés. Même immoraux, même illégaux, ils surent tenir leurs engagements.

Vis-à-vis des pauvres, musiciens ou ouvriers, les *racketeers* surent s'imposer. Ce faisant, ils élargirent grandement la participation des classes inférieures au monde de l'art — si nous considérons le jazz dans ce contexte — et firent mentir

l'antique croyance selon laquelle les pauvres n'ont ni le jugement artistique ni les moyens financiers suffisants pour agir sur les arts.

Il n'y eut peut-être jamais d'association plus heureuse dans l'histoire de l'art.

Notes

Chapitre I

1. Robert NEFF et Robert CONNOR, *Blues*, Boston, 1975, p. 52.
2. Chris ALBERTSON, *Bessie : Empress of the Blues*, Londres, 1975, p. 60-63.
3. Robert SYLVESTER, *No Cover Charge : A Backward Look at Night Clubs*, New York, 1956, p. 46.
4. Dickie WELLS, *The Night People*, Boston, 1971, p. 71 ; Bill DAVIDSON, « Memories » *in* : *The Jazz Record*, février 1946, p. 5 ; George HOEFER et Willie SMITH, *Music on My Mind*, New York, 1964, p. 193.
5. Earl HINES, « How Gangsters Ran the Band Business » *in* : *Ebony*, septembre 1949, p. 41.
6. Frank KOFSKY, *Black Nationalism and the Revolution in Music*, New York, 1970, p. 157.
7. Werner SOMBART, *Jews and Modern Capitalism*, Londres, 1913, p. 152.
8. Bud FREEMAN, *You Don't Look Like a Musician*, Detroit, 1974, p. 116.
9. Art HODES, « Blues for the Dago » *in* : *The Jazz Record*, septembre 1944, p. 6.
10. Morroe BERGER, « Jazz Resistance to the Diffusion of a Culture-Pattern » *in* : *Journal of Negro History*, janvier 1947, p. 461.
11. *Opinion Research Corporation Survey 105-D*, avril 1940.
12. Dorine MANNERS, *Scarlet Patrol*, New York, 1937, p. 108.
13. Vincent TERESA, « A Mafioso Causes the Mafia Craze » *in* : *Saturday Review of « The Society »*, février 1973, p. 25-29.
14. Illinois Crime Investigating Commission, *Juice Racketeers : A Report on Criminal Usury in Chicago*, juin 1970.

15. « Angelo » était un vieux gentleman sicilien qui dirigea en son temps un *night-club* en contact direct avec divers « syndicats » de gangsters. Il choisit ce pseudonyme pour se mettre à l'abri de certains ennemis politiques.
16. Mark K. HILLER, « Organized Crime in Urban Sociology : Chicago in the 1920s » *in* : *Journal of Social History,* hiver 1971-1972, p. 215-216.
17. Carey MCWILLIAMS, *A Mask for Privilege : Anti-Semitism in America,* Boston, 1948, p. 147-148, p. 154.
18. FREEMAN, *op. cit.*, p. 5.
19. Donald R. CRESSEY, « Methodological Problems in the Study of Organized Crime as a Social Problem » *in* : *The Annals of the American Academy of Political and Social Science,* novembre 1967.
20. J'ai obtenu ces commentaires soit au cours d'interviews personnelles acceptées gracieusement, soit par des lettres envoyées officiellement en réponse à des questions que j'avais posées.

Chapitre II

1. Rupert HUGHES, *Lady's Man,* New York, 1930, p. 103 ; Anthony ABBOT, *About the Murder of the Night Club Lady,* New York, 1931, p. 4-5.
2. Maria W. LAMBIN et Leroy S. BOWMAN, « Evidences of Social Relationships as Seen in the Types of New York City Dance Halls » *in* : *Social Forces,* janvier 1925, p. 287-289.
3. Allon SCHOENER, éd., *Harlem on My Mind,* New York, 1968, p. 80 ; American City Guide Series, *New York City,* New York, 1939, p. 140.
4. Nat SHAPIRO et Nat HENTOFF, *Hear Me Talkin'to Ya',* New York, 1955, p. 85.
5. Voir *Downbeat,* 26 janvier 1967, p. 17 ; Rudi BLESH, *Combo U.S.A,* Philadelphie, 1971, p. 197 ; et le texte de pochette de l'album « Freddie Keppard Plays », Herwin Records 101.
6. SHAPIRO et HENTOFF, *op. cit.*, p. 168.
7. Jack BUERKLE et Danny BARKER, *Bourbon Street Black,* New York, 1973, p. 163.

8. Voir le texte de pochette de leur album RCA Victor LPV 547 ; Edward HARVEY, « Social Change and the Jazz Musician » *in* : *Social Forces*, septembre 1967, p. 181.
9. Kenneth ALLSOP, *The Bootleggers : The Story of Prohibition*, New York, 1961, p. 17 ; Ralph BERTON, *Remembering Bix : A Memoir of the Jazz Age*, New York, 1974., p. 196.
10. Cité chez ALLSOP, *op. cit.*, p. 178.
11. Alan LOMAX, *Mr. Jelly Roll*, New York, 1950, p. 183.
12. Richard HADLOCK, *Jazz Masters of the 1920s*, New York, 1965, p. 110.
13. Elliot PAUL, *That Crazy American Music*, Indianapolis, 1957, p. 197.
14. Cité chez HADLOCK, *op. cit*, p. 122.
15. Art HODES, « Liberty Inn Drag » *in* : *Jazz Record*, avril 1945, p. 8-9.
16. Thomas J. HENNESSEY, « The Black Chicago Establishment » *in* : *Journal of Jazz Studies*, décembre 1974, p. 31.
17. Voir le journal noir *Amsterdam News* du 23 octobre 1929 et le *New York Daily News* du 31 octobre 1929.
18. Tom DAVIN, « Conversations with James P. Johnson » *in* : *Jazz Review*, mars-avril 1960, p. 13.
19. Rudolph FISHER, « The Caucasian Storms Harlem » *in* : *American Mercury*, août 1927, p. 394.
20. DAVIN, *op. cit.*, p. 11.
21. FISHER, *op. cit.*, p. 393.
22. Dickie WELLS, *The Night People*, Boston, 1971, p. 28.
23. Mark K. HILLER, « Organized Crime in Urban Society : Chicago in the 1920s » *in* : *Journal of Social History*, hiver 1971-1972, p. 211.
24. Robert SYLVESTER, *No Cover Charge : A Backward Look at Night Clubs*, New York, 1956, p. 45.
25. Barry ULANOV, *Duke Ellington*, New York, 1946, p. 39.
26. George HOEFER et Willie SMITH, *Music on My Mind*, New York, 1964, p. 142 ; Nat SCHAPIRO et Nat HENTOFF, *Hear Me Talkin'to Ya'*, New York, 1955, p. 171.
27. Cité chez Stanley DANCE, *The World of Earl Hines*, New York, 1977, p. 138.
28. Samuel B. CHARTERS, *Jazz — A History of the New York Scene*,

New York, 1962, p. 218.
29. Martin WILLIAMS, *Jazz Panorama*, New York, 1962, p. 73.
30. American City Guides, *New Orleans*, Boston, 1938, p. XL.
31. Cité dans *Jazz Records*, mai 1946, p. 5.
32. Disques Decca, texte de pochette, « The Music of Jimmy Lunceford », DL79237.
33. Stanley DANCE, *The World of Duke Ellington*, New York, 1970, p. 165.
34. Je tiens cette information d'une lettre adressée par le président de la Hot Music Society de San Francisco à la Bibliothèque de San Francisco en date du 19 septembre 1978, à l'occasion d'une exposition de musique noire.

Chapitre III

1. Jimmy DURANTE et Jack KOFOED, *Night Clubs*, New York, 1931, p. 13.
2. Leo WALKER, *The Wonderful Era of Great Dance Bands*, Berkeley, 1964, p. 9.
3. Cité chez Alvin TOFFLER, *The Culture Consumers — Art and Affluence in America*, Baltimore, 1965, p. 23.
4. Plus de 2 000 patrons de boîte italiens et juifs furent arrêtés lors d'une rafle de 1908 dans le seul quartier du Lower East Side. Voir George Kibbe TURNER, « Tammany's Control of New York » *in* : *McClure's Magazine*, juin 1909, p. 130.
5. George RECTOR, *The Girl from Rectors*, New York, 1927, p. 87-95 ; Samuel ORNITZ, *Haunch, Paunch and Jowl*, New York, 1923, p. 246.
6. Herbert ASBURY, *The Great Illusion, An Informal History of Prohibition*, New York, 1968, p. 12.
7. Jim MARSHALL, *Swinging Doors*, Seattle, 1949, p. 61.
8. H.C. BROWN, *In the Golden 90s*, New York, 1928, p. 143 ; MARSHALL, *op. cit.*, p. 12-13 ; Al ROSE, *Storyville, New Orleans*, Tuscaloosa, 1974, p. 15.
9. Alvin F. HARLOW, *Old Bowery Days*, New York, 1931, p. 406.
10. MARSHALL, *op. cit.*, p. 103, p. 111.
11. Voir les études de David PITTMAN ; voir aussi Stephen LONGS-

TREET et ASBURY, *Great Illusion*, *op. cit.*, où ce phénomène est examiné en détail.

12. Albert S. CROCKETT, *Old Waldorf Bar Days*, New York, 1931, p. 17.
13. Gene FOWLER, *Schnozzola*, New York, 1951, p. 26.
14. Cité chez Maurice M. MILLIGAN, *The Missouri Waltz*, New York, 1948, p. 52.
15. George W. WALLING, *Recollections of a New York Chief of Police*, New York, 1887, p. 487.
16. Jack LAIT et Lee MORTIMER, *Chicago Confidential*, New York, 1950, p. 124-126 ; Stephen LONGSTREET, *Chicago — An Intimate Portrait of its People, Pleasures and Power : 1860-1919*, New York, 1973, p. 205-212.
17. Gus TYLER, éd., *Organized Crime in America*, Ann Arbor, 1971, p. 141.
18. H.O. BRUUN, *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*, Baton Rouge, 1960, p. 46.

Chapitre IV

1. Cliffton JOHNSON, *Highways and Byways of the South*, New York, 1905, p. 335-336.
2. H.C. BREALEY, *Homicide in the United States*, Chapel Hill, 1932, p. 99.
3. Raymond O. GASTIL, « Homicide and a Regional Culture of Violence » *in : American Sociological Review*, juin 1971, p. 412.
4. Lorenzo J. GREENE et Carter G. WOODSON, *The Negro Wage Earner*, Washington, D.C., 1930, p. 250 ; Louise V. KENNEDY, *The Negro Peasant Turns Cityward*, New York, 1930, p. 66.
5. Giles OAKLEY, *The Devil's Music : A History of the Blues*, Londres, 1976, p. 79.
6. *Downbeat*, 6 août 1970, p. 14.
7. Robert NEFF et Anthony CONNOR, *Blues*, Boston, 1975, p. 12, p. 167.
8. *Ibid.*, p. 45.
9. Nat SHAPIRO et Nat HENTOFF, *Hear Me Talkin'to Ya'*, New York, 1955, p. 306.

10. Library of Congress Records, V, « Dance Music », LCM 2082 ; aussi RCA Victor, « Leadbelly », LPV 505.
11. Dickie WELLS, *The Night People*, Boston, 1971, p. 43.
12. *Downbeat*, 14 décembre 1967 ; voir aussi OAKLEY, *op. cit.*
13. *Rayne Tribune* (Rayne, Louisiane), 27 novembre 1931.
14. Perry BRADFORD, *Born with the Blues*, New York, 1965, p. 18.
15. Louis ARMSTRONG, *Satchmo : My Life in New Orleans*, New York, 1954, p. 150.
16. Paul OLIVER, *Conversations with the Blues*, New York, 1965, p. 72.
17. SHAPIRO et HENTOFF, *op. cit.*, p. 325.
18. *Ibid.*, p. 326 ; Irene E. CORTINOUIS, « Jazz on the Riverboats, the Way a Player Tells it » *in* : *Journal of Jazz Studies*, juin 1974, p. 74.
19. Alan LOMAX, *Mr. Jelly Roll*, New York, 1950, p. 55 ; Gavin BUSHNESS et Nat HENTOFF, « New York Jazz in the 1920s » *in* : *Jazz Review*, avril 1959, p. 17.
20. Lena HORNE et Richard SCHICKEL, *Lena*, Garden City, 1965, p. 48-49.
21. SHAPIRO et HENTOFF, *op. cit.*, p. 30 ; Nat HENTOFF, *The Jazz Life*, New York, 1961, p. 35.
22. Nathan HUGGINS, *Harlem Renaissance*, New York, 1971, p. 9 ; voir *The Chicago Messenger* du 3 mars 1924, p. 71 ; voir aussi Chadwick HANSEN, « Social Influence in the Jazz Style in Chicago ; 1920-1930 » *in* : *American Quarterly*, hiver 1971-1972, p. 503.
23. Samuel B. CHARTERS, *Jazz in New Orleans : 1885-1963*, New York, 1963, p. 36 ; H.O. BRUUN, *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*, Baton Rouge, 1960, p. 28.
24. Jack LAIT et Lee MORTIMER, *Washington Confidential*, New York, 1951, p. 39.
25. George W. WALLING, *Recollections of a New York Chief of Police*, New York, 1887, p. 487.
26. Columbia Records, « Jazz Odyssey II », C3L-32 ; Ralph BERTON, *Remembering Bix : A Memoir of the Jazz Age*, New York, 1974, p. 22 ; et Leo WALKER, *The Wonderful Era of Great Dance Bands*, Berkeley, 1964, p. 38.

Chapitre V

1. John Smith KENDALL, « New Orleans Newspapermen of Yesterday » *in* : *Louisiana Historical Quarterly,* juillet 1946, p. 433.
2. Henry A. KMEN, *Music in New Orleans ; The Formative Years : 1751-1841*, Baton Rouge, 1966, p. 30.
3. A.A. FOSTER, *New Orleans — The Glamour Period : 1800-1840*, La Nouvelle-Orléans, 1957, p. 161 ; Hodding Carter, éd., *The Past as Prelude ; New Orleans : 1718-1968*, La Nouvelle-Orléans, 1968, p. 210-212.
4. Karl BAEDECKER, *United States Guidebook*, Leipzig, 1893, p. 368.
5. Joy J. JACKSON, *New Orleans in the Gilded Age : Politics and Urban Progress — 1880-1896*, Baton Rouge, 1969, p. 11.
6. Sarah SEARIGHT, *New Orleans*, New York, 1973, p. 92-99 ; JACKSON, *op. cit.*, p. 18 ; J.W. MARIO *in* : *The Nation*, Londres, 28 mars 1900, p. 7.
7. Carl SCHURZ, *Report on the Condition of the South*, New York, 1865, p. 40.
8. George E. CUNNINGHAM, « Italians Hindrance to White Solidarity, 1890-1898 » *in* : *Journal of Negro History,* janvier 1965, p. 23 ; Roger W. SHUGG, *Origins of the Class Struggle in Louisiana*, Baton Rouge, 1939, p. 259.
9. Cité chez John HIGHAM, *Strangers in the Land ; Patterns of American Nativism : 1860-1925*, New York, 1969, p. 169.
10. Cité chez CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 24.
11. Cité chez Robert TALLANT, *The Romantic New Orleanians*, New York, 1950, p. 308-309.
12. Frederic RAMSEY Jr. et C.E. SMITH, *Jazzmen*, New York, 1939, p. 31 ; JACKSON, *op. cit.*, p. 233 ; American City Guides, *New Orleans*, Boston, 1938, p. 31-32.
13. John W. BLASSINGAME, *Black New Orleans : 1860-1880*, Chicago, 1973, p. 162-164 ; Earl F. NIEHAUS, *The Irish in New Orleans : 1800-1860*, Baton Rouge, 1965, p. 51, p. 60, p. 59-70.
14. Herbert ASBURY, *The French Quarter*, New York, 1935, p. 406.
15. *House Executive Documents*, Foreign Relations of the United

States for 1896, p. 706 ; Frederick SONDERN Jr., *Brotherhood of Evil*, New York, 1959, p. 58. Le correspondant à Rome est mentionné par John Smith KENDALL dans « Who Killa de Chief » *in* : *Louisiana Historical Quarterly*, avril 1939, p. 504. Remarquons en passant que Kendall fait remonter le premier crime lié à la Mafia à 1878 ; Joy J. JACKSON, « Crime and the Consciousness of a City » *in* : *Louisiana History*, été 1968, p. 243 ; Martin WILLIAMS, *Jazz Masters of New Orleans*, New York, 1967, p. 16 ; *Ken*, 11 mai 1939.

16. City Guide, *op. cit.*, p. 141 ; *New Orleans Daily Picayune*, 16 novembre 1862.
17. Francis A.J. IANNI, *A Family Business — Kinship and Social Control of Crime*, New York, 1972, p. 1.
18. City Guide, *op. cit.*
19. Jim MARSHALL, *Swinging Doors*, Seattle, 1949, p. 85.
20. Al ROSE, *Storyville, New Orleans*, Tuscaloosa, 1974, p. 73.
21. Fritz STERN, *in* : *Times Literary Supplement* du 5 novembre 1976, p. 1389.
22. Tom Stoddard, *The Autobiography of Pops Foster*, Berkeley, 1971, p. 25 ; ROSE, *op. cit.*, p. 31, p. 70.
23. Marshall STEARNS, *The Story of Jazz*, New York, 1958, p. 58.
24. RAMSEY et SMITH, *op. cit.*, p. 185 ; Leonard V. HUBER, *New Orleans : A Pictorial History*, New York, 1971, p. 206 ; WILLIAMS, *op. cit.*, p. 18 ; SHUGG, *op. cit.*, p. 103 ; *Ken*, *op. cit.*
25. Will S. MONROE, *Sicily : The Garden of the Mediterranean*, Londres, 1909, p. 231-232 ; Louise CAICO, *Sicilians Ways and Days*, New York, 1910, p. 150-151.
26. Velvel PASTERNAK, *Songs of the Chassidim*, New York, 1968, p. 294 ; J.B. LAMPE, *Songs of Ireland*, New York, 1916.
27. Wingy MANONE, *A Trumpet on the Wing*, New York, 1948, p. 3-11.
28. Frank GILLIS et John W. MINER, *Oh, Didn't He Ramble — The Life Story of Lee Collins*, Urbana, 1974, p. 40 ; BLASSINGAME, *op. cit.*, p. 147.
29. Elliot PAUL, *That Crazy American Music*, Indianapolis, 1957, p. 171-176.
30. Arna BONTEMPS, éd., *Father of the Blues — W.C. Handy*, Londres, 1957, p. 91-92 ; George L. LEE, *Beale Street*, New York,

1934, p. 22 ; Leo WALKER, *The Wonderful Era of Great Dance Bands*, Berkeley, 1964, p. 23.

31. Cité chez Ann FAIRBAIRN, *Call Him George*, New York, 1961, p. 149.
32. *Ibid.*, p. 194.
33. Edward HARVEY, « Social Change and the Jazz musician » *in* : *Social Forces*, septembre 1967, p. 37 ; William B. CAMERON, « Sociological Notes on the Jam Session » *in* : *Social Forces*, décembre 1954, p. 181.
34. *Collier's Weekly*, 29 février 1908 ; ROSE, *op. cit.*, p. 64.
35. Egal FELDMAN, « Prostitution, the Alien Woman, and Progressive Imagination — 1910-1915 » *in* : *American Quarterly (19)*, 1967, p. 196-197 ; Eric ANDERSON, « Prostitution and Social Justice, Chicago, 1910-1915 » *in* : *Social Service Review*, juin 1974, p. 217-218.

Chapitre VI

1. Tom STODDARD, *The Autobiography of Pops Foster*, Berkeley, 1971, p. 41.
2. Francis A.J. IANNI, *A Family Business — Kinship and Social Control of Crime*, New York, 1972, p. 78.
3. Richard GAMBINO, *Blood of my Blood*, New York, 1974, p. 113 ; Hutchins HAPGOOD, *Spirit of the Ghetto : Studies of the Jewish Quarter of New York*, New York, 1902, p. vii.
4. Anonyme, *I, Mobster*, New York, 1951, p. 10.
5. Arrigo PETACCIO, *Joe Petrisino — The True Story of a Tough Turn-of-the-Century New York Cop*, New York, 1974, p. 16.
6. Samuel ORNITZ, *Haunch, Paunch and Jowl*, New York, 1923, p. 28.
7. Michael GOLD, *Jews Without Money*, New York, 1930, p. 14-15.
8. Judd TELLER, *Strangers and Natives : Evolution of an American Jew from 1921 to the Present*, New York, 1968, p. 86 ; Albert GOLDMAN, *Ladies and Gentlemen — Lenny Bruce*, New York, 1971, p. 111 ; *Village Voice*, 18 juin 1979, p. 54.
9. George K. TURNER, « Criminals of New York » *in* : *McClure's*

Magazine, novembre 1909, p. 55.
10. Cité chez Burton B.TURKUS et Sid FEDER, *Murder, Inc.*, New York, 1960, p. 179.
11. Michael FREEDLAND, *Irving Berlin*, New York, 1974, p. 17 ; David EWAN, *Panorama of American Popular Music*, Englewood Cliffs, 1957, p. 180 ; Stanley DANCE, *The World of Earl Hines*, New York, 1977, p. 137.
12. Art HODES, « The Rainbow Cafe » *in* : *Jazz Record*, octobre 1943, p. 4.
13. Wilhelm SJOBERT, « Social Characteristics of Entertainers » *in* : *Social Forces*, octobre 1958, p. 73-74.
14. Cité chez Herbert ASBURY, *Gangs of New York*, New York, 1927, p. 346-347.
15. J.B. MARTIN, *My Life in Crime*, New York, 1952, p. 138.
16. Duke ELLINGTON, *Music is My Mistress*, NewYork, 1973, p. 99.
17. Walker STANLEY, *The Night Club Era*, New York, 1933, p. 253.
18. L.H. WHITTEMORE, *The Man Who Ran the Subways*, New York, 1968, p. 15 ; Alvin F. HARLOW, *Old Bowery Days*, New York, 1931, p. 404.
19. Herbert ASBURY, *Gem of the Prairie : An Informal History of the Chicago Underworld*, New York, 1942, p. 235-236 ; Ralph SALERNO et J.S. TOMPKINS, *The Crime Confederation*, New York, 1969, p. 107 ; Chris ALBERTSON, *Bessie*, New York, 1972, p. 75 ; Mark K. HILLER, « Organized Crime in Urban Sociology : Chicago in the 1920s » *in* : *Journal of Social History*, hiver 1971-1972, p. 219.
20. HILLER, *op. cit.*, p. 221.
21. Carl VAN VECHTEN, *Nigger Heaven*, New York, 1926, p. 254 : Willard K. SMITH, *Bowery Murder*, Garden City, 1929, p. 222 ; Curtis LUCAS, *Lila*, New York, 1955, p. 127.
22. MARTIN, *op. cit.*, p. 131.
23. Carroll et Garrett GRAHAM, *Whitey*, New York, 1931, p. 151.
24. Anonyme, *op. cit.*, p. 77.
25. Mickey COHEN et John P. NUGENT, *In My Own Words*, Englewood Cliffs, 1975, p. 59,75.
26. Robert SYLVESTER, *No Cover Charge : A Backward Look at Night Clubs*, New York, 1956, p. 174-175.
27. SJOBERG, *op. cit.*, p. 74-76.

28. GRAHAM, *op. cit.*
29. SYLVESTER, *op. cit.*, p. 88.
30. James AGATE, *An Anthology*, New York, 1961, p. 161, p. 167 ; Verna ARVEY, *Choreographic Music*, New York, 1941, p. 280.
31. Thomas G. MOORE, *The Economics of the American Theatre*, Durham, 1968, p. 7-9 ; W.A. JOHNSTON, « Structure of the Motion Picture Industry » *in* : *Motion Picture Industry Annals* (128), 1947, p. 20-30 ; Patricia BRONTE, *Vittles and Vice*, Chicago, 1952, p. 15.
32. « Dans les débuts de la Prohibition, il y eut beaucoup de désorganisation, et des tas de nouveaux gangs essayèrent de se faire une place, dit le *racketeer.* » Voir Anonyme, *op. cit.*, p. 62.
33. TURKUS et FEDER, *op. cit.*, p. 232 ; Anonyme, *op. cit.*, p. 168.
34. DANCE, *The World of Earl Hines*, *op. cit.*, p. 58.
35. *New York Times* des 17 et 28 février 1931.
36. Cité chez Arnold SHAW, *The Street that Never Sleeps*, New York, 1971, p. 55.
37. Jerry STAGG, *The Brothers Shubert*, New York, 1968, p. 238-239.
38. Vincent TERESA, *My Life in the Mafia*, New York, 1973, p. 119.
39. MARTIN, *op. cit.*, p. 38.
40. Jimmy DURANTE et Jack KOFOED, *Night Clubs*, New York, 1931, p. 136.
41. Anonyme, *op. cit.*, p. 77.
42. Interview du *Village Voice*, 11 septembre 1978, p. 65.
43. Claude MCKAY, *Harlem : Negro Metropolis*, New York, 1940, p. 118.
44. SALERNO et TOMPKINS, *op. cit.*, p. 99 ; SYLVESTER, *op. cit.*, p. 195 ; IANNI, *op. cit.*, p. 11 ; Kenneth ALLSOP, *The Bootleggers : The Story of Prohibition*, New York, 1961, p. 49.
45. DURANTE et KOFOED, *op. cit.*, p. 29.
46. Mark K. HILLER, « Organized Crime in Urban Sociology : Chicago in the 1920s » *in* : *Journal of Social History,* hiver 1971-1972, p. 216.
47. Nat SHAPIRO et Nat HENTOFF, *Hear me Talkin'to Ya',* New York, 1955, p. 235.

48. Bud FREEMAN, *You Don't Look Like a Musician*, Detroit, 1974, p. 75.
49. FREEMAN, *op. cit.*, p. 116.
50. DURANTE, *op. cit.*, p. 172.
51. *Ibid.*, p. 156.
52. Simeon STRUNSKY, *No Mean City*, New York, 1944, p. 215.
53. Edward J. DOHERTY, *The Broadway Murders : A Night Club Mistery*, New York, 1929, p. 3.
54. Arnold SHAW, *op. cit.*, p. 197.
55. *Ibid.*, p. 114.
56. Anonyme, *The Real Story of a Bootlegger*, New York, 1923, p. 5.
57. Ethel WATERS, *His Eye is on the Sparrow*, New York, 1950, p. 134 ; Lena HORNE décrit tout à fait la même chose. Voir aussi la Chicago Commission on Race Relations, *The Negro in Chicago*, Chicago, 1922, p. 223-224.
58. Konrad BERCOVICI, *Manhattan Sideshow*, New York, 1931, p. 73 ; Max JONES et John CHILTON, *Louis : 1900-1971*, Boston, 1971, p. 58.
59. Ross RUSSELL, *Jazz Styles in Kansas City and the South-West*, Berkeley, 1971, p. 10.
60. LUCAS, *op. cit.*, p. 127.
61. Anonyme, *op. cit.*, p. 106-107.

Chapitre VII

1. Elliot PAUL, *That Crazy American Music*, Indianapolis, 1957, p. 194.
2. C.M. FAIR, « Requiem for a Living Art » *in* : William Phillips et Philip Rahv, éd., *The Avon Book of Modern Writing*, New York, 1953, p. 275.
3. Ralph SALERNO et J.S. TOMPKINS, *The Crime Confederation*, New York, 1969, p. 117 ; Stanley DANCE, *The World of Earl Hines*, New York, 1977, p. 212.
4. Barry ULANOV, *Duke Ellington*, New York, 1946, p. 113-117. MEZZROW en parle souvent dans son autobiographie.
5. Cité dans le *Village Voice* du 4 juillet 1977, p. 58.

6. Mezz Mezzrow et Bernard Wolfe, *Really the Blues*, New York, 1946, p. 120 ; Henry « Buster » SMITH et Don GAZZAWAY, « Conversations » *in* : *Jazz Review*, décembre 1959, p. 22, et janvier 1960, p. 19.
7. Nat SHAPIRO et Nat HENTOFF, *Hear Me Talkin'to Ya'*, New York, 1955, p. 81.
8. Dave DEXTER, *Jazz Story : From the 90s to the 60s*, Englewood Cliffs, 1964, p. 37.
9. Jack BUERKLE et Danny BARKER, *Bourbon Street Black*, New York, 1973, p. 105-106.
10. Richard HADLOCK, *Jazz Masters of the 1920s*, New York, 1965, p. 62.
11. Arnold SHAW, *The Street that Never Sleeps*, New York, 1971, p. 169.
12. Henry E. BARNES, *Battling the Crime Wave*, Boston, 1931, p. 113 ; Stanley DANCE, *op. cit.*, p. 167.
13. *Downbeat*, 1er décembre 1967, p. 22.
14. Stanley DANCE, *op. cit.*, p. 61.
15. Dickie WELLS, *The Night People*, Boston, 1971, p. 28.
16. Allon SCHOENER, éd., *Harlem on My Mind*, New York, 1968, p. 59.
17. Stanley DANCE, *op. cit.*, p. 168.
18. Art HODES, « Memories » *in* : *Jazz Review*, mars 1944, p. 4.
19. Albert MCCARTHY, *Big Band Jazz*, Londres, 1975, p. 41 ; Stanley DANCE, *The World of Duke Ellington*, New York, 1970, p. 67 ; Stanley DANCE, *The World of Swing*, New York, 1974, p. 57 ; Stanley DANCE, *The World of Earl Hines*, *op. cit.*, p. 61.
20. Robert SYLVESTER, *No Cover Charge : A Backward Look at Night Clubs*, New York, 1956, p. 55.
21. *Village Voice*, 12 décembre 1977, p. 34.
22. *Downbeat*, 1er décembre 1967, p. 22.
23. DANCE, *op. cit.*, p. 172.
24. Art HODES, « The Rainbow Cafe » *in* : *Jazz Review*, octobre 1943, p. 7.
25. Claude MCKAY, *A Long Way from Home*, New York, 1937, p. 321.
26. Cité chez J.-C. THOMAS, *Chasin'the Trane*, Garden City, 1975, p. 147-148.

27. DANCE, *op. cit*, p. 249.
28. Oliver EVANS, *New Orleans*, New York, 1959, p. 209 ; Simeon STRUNSKY, *No Mean City*, New York, 1944, p. 215 ; et Giles OAKLEY, *The Devil's Music : A History of the Blues*, Londres, 1976, p. 145. Des 25 villes ayant eu le plus fort taux d'homicide en 1926, les 12 premières étaient des villes du Sud ; La Nouvelle-Orléans venait en 5e, Dallas en 7e, et Chicago en 22e position. Voir aussi *Spectator*, 2 juin 1927.
29. DANCE, *op. cit.*, p. 211 ; George BRUNIES, « Reel One, Track One », enregistré le 3 juin 1958, Tulane University, Jazz Archives.
30. On peut trouver dans cette catégorie tragique les noms de Bessie Smith, Richie Powell, Clifford Brown, Lonnie Johnson, Cecil Irwin, Doug Watkins et Frank Teschmacher.
31. Tom STODDARD, *The Autobiography of Pops Foster*, Berkeley, 1971, p. 144-244.
32. Al ROSE et Edmond SOUCHON, *New Orleans Jazz*, Baron Rouge, 1967, p. 6 ; Arnold SHAW, *op. cit.*, p. 115.
33. Ce commentaire provient d'une coupure de presse d'un numéro du *Chicago American* de 1960 collée dans un album consacré par Ruth Spanier à son mari.
34. Bud FREEMAN, *You Don't Look Like a Musician*, Detroit, 1974, p. 23.
35. DANCE, *op. cit.*, p. 47.
36. Earl HINES, « How Gangsters Ran the Night Club Business » *in* : *Ebony*, septembre 1949, p. 41.
37. Al ROSE, *Storyville : New Orleans*, Tuscaloosa, 1974, p. 68-69.
38. Eddie CONDON et Thomas SUGRUE, *We Called it Music*, New York, 1947, p. 125 ; « Barney Bigard Plays », texte de pochette, RCA Victor LPV 566 ; *North Carolina News and Observer*, novembre 1970, p. 15 ; Art HODES, « Memories », *op. cit.*, p. 5.
39. George T. SIMON, *Glenn Miller and His Orchestra*, New York, 1974, p. 41-42.
40. Frederic RAMSEY et C.E. SMITH, *Jazzmen*, New York, 1939, p. 69.
41. Frank GILLIS et John W. MINER, *Oh, Didn't He Ramble : The Life Story of Lee Collins*, Urbana, 1974, p. 70.

42. H.O. BRUUN, *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*, Baron Rouge, 1960, p. 48.
43. Texte de pochette, « The Fletcher Henderson Story », Columbia Records, C4L-19.
44. DANCE, *The World of Swing*, *op. cit.*, p. 53.
45. Texte de pochette, « Jazz Odyssey, Harlem », Columbia Records, C3L-33.
46. Texte de pochette, « Jelly Roll Morton », RCA Victor, LPV 546.
47. George HOEFER et Willie SMITH, *Music on My Mind*, New York, 1964, p. 144 ; STODDARD, *op. cit.*, p. 63 ; SHAW, *op. cit.*, p. 196 ; Max KAMINSKY, *My Life in Jazz*, New York, 1963, p. 39 ; et DANCE, *The World of Earl Hines*, *op. cit.*, p. 167.
48. *Architectural Forum*, mai 1933, p. 418.
49. DANCE, *The World of Earl Hines*, *op. cit.*, p. 199.
50. Polly GOTTLIEB, *The Nine Lives of Billy Rose*, New York, 1969, p. 75.
51. Duke ELLINGTON, *Music is My Mistress*, New York, 1973, p. 131 ; A. SHAW, *op. cit.*, p. 194 ; et Anonyme, *The Real Story of a Bootlegger*, New York, 1923, p. 6-7.
52. S.S. VAN DINE, *The Gracie Allen Murder Case*, New York, 1938, p. 44-46 ; Louis J. VANCE, *The Trembling Flame*, Philadelphie, 1931, p. 88.
53. Martin WILLIAMS, éd., *Jazz Panorama*, New York, 1962, p. 53.
54. *Travel*, janvier 1930, p. 18-19.
55. Les musiciens noirs étaient un sujet souvent traité dans la période Art Déco. On peut en trouver des exemples dans les affiches de Roger Perot, dans les figurines de porcelaine de Robj, dans l'art dada d'Otto Dix et de Marcel Janco, ainsi que sur les peintures murales futuristes des transatlantiques américains *SS Manhattan* et *SS Washington*.
56. Pour mieux apprécier ce style, le lecteur est invité à consulter Bevis HILLER, *Art Deco*, Londres, 1970, Martin BATTERSBY, *Decorative Twenties*, Londres, 1969, et Sheldon et Martha CHENEY, *Art and the Machine*, New York, 1936.
57. HINES, « How gangsters… », *op. cit.*, p. 46.
58. *New York Sunday News*, 8 mai 1921 ; MEZZROW et WOLFE, *op.*

cit., p. 103 ; et Marshall STEARNS, *The Story of Jazz*, New York, 1958, p. 134.

59. Ben SIDRAN, *Black Talk*, New York, 1971, p. 223 ; *New York World*, 27 novembre 1924 ; et HADLOCK, *op. cit.*, p. 156-157.
60. Claude MCKAY, *A Long Way from Home*, *op. cit.*, p. 49, p. 114.
61. Voir Chester HIMES, *Third Generation*, New York, 1956, p. 245-250.

Chapitre VIII

1. *Village Voice*, 2 décembre 1974, p. 45.
2. Samuel B. CHARTERS, *Jazz in New Orleans*, New York, 1963, p. 110 ; Robert NEFF et Anthony CONNOR, *Blues*, Boston, 1975, p. 39.
3. Martin WILLIAMS, éd., *Jazz Panorama*, New York, 1962, p. 101.
4. Thomas Hart BENTON, *An Artist in America*, Columbia, 1968., p. 132.
5. Rudi BLESH, *Combo, USA*, Philadelphie, 1971, p. 195.
6. BENTON, *ibid.* ; Ian WHITCOMB, *After the Ball is Over : Pop Music from Rag to Rock*, New York, 1972, p. 47.
7. CHARTERS, *ibid.* ; Tom BETHELL, *George Lewis : A Jazzman from New Orleans*, Berkeley, 1977, p. 97, p. 102-103.
8. Nat SHAPIRO et Nat HENTOFF, *Hear Me Talkin'to Ya'*, New York, 1955, p. 196.
9. Lawrence C. CHRISTENSEN, *Collective Bargaining in Chicago : 1929-1930*, Chicago, 1933, p. 195 ; Texte de pochette, « James P. Johnson Piano Solos », Columbia Records CL 1780 ; Danny BARKER, « Jelly Roll Morton in New York » *in* : *Jazz Review*, mai 1959, p. 12 ; et Frank DRIGGS, « Eddie Barefield's Many Worlds » *in* : *Jazz Review*, juillet 1960, p. 6.
10. Irving KOLODIN, « The Dance Band Business, a Study in Black and White » *in* : *Harper's Magazine*, juin 1941, p. 80.
11. Artie SHAW, *The Trouble with Cinderella*, New York, 1952, p. 236-237.
12. Frank GILLIS et John W. MINER, *Oh, Didn't He Ramble : The Life Story of Lee Collins*, Urbana, 1974, p. 71.

13. L'historien est Arnold SHAW. Texte de pochette de « Little Club Jazz and Small Groups in the 1930s », New World Records NW 250.
14. *Ibid.*
15. S. MIDDLETON, *Dining, Wining and Dancing in New York*, New York, 1938, p. 88-104 ; « New York for World's Fair Visitors » *in* : *Esquire*, 1939, p. 95 ; Dickie WELLS, *The Night People*, Boston, 1971, p. 28-29.
16. Milt GABLER dans *Downbeat*, 29 mars 1973, p. 17.
17. Julius WEINBERGER, « Economic Aspects of Recreation » *in* : *Harvard Business Review*, été 1937, p. 462-463.
18. Cité chez Martin GOSCH et Richard HAMMER, *The Last Testament of Lucky Luciano*, Boston, 1975, p. 121-122 ; American City Guide for New York, p. 53.
19. Anonyme, *I, Mobster*, New York, 1951, p. 111.
20. Anonyme, *op. cit.*, p. 101.
21. Robert SYLVESTER, *No Cover Charge*, New York, 1956, p. 299.
22. Anonyme, *op. cit.*, p. 91.
23. MIDDLETOWN, *op. cit.*, p. 112.
24. Voir les « On-Spot Reports », témoignages de George T. SIMON dans les numéros de *Metronome* de ces années, qui donnent une idée de l'injustice raciale ; voir aussi Leo WALKER, *The Wonderful Era of Great Dance Bands*, Berkeley, 1964, p. 34.
25. Thomas G. MOORE, *The Economics of the American Theatre*, Durham, 1968, p. 71-74.
26. Polly Rose GOTTLIEB, *The Nine Lives of Billy Rose*, New York, 1969, p. 74-75.
27. Polly ADLER, *A House is Not a Home*, New York, 1953, p. 62 ; *Village Voice*, 11 septembre 1978, p. 64.
28. Arnold SHAW, *The Street that Never Sleeps*, New York, 1971, p. 20.
29. Anonyme, *op. cit.*, p. 79.
30. Pour le professeur Leo HERSHKOWITZ, Tweed, tout comme les gangsters des années vingt et trente, fut en proie à la vindicte populaire moins pour sa vénalité, qui était le lot de tout le monde, que pour sa défense de la cause des immigrants.

31. Burton B. TURKUS et Sid FEDER, *Murder, Inc.*, New York, 1951, p. 304.
32. TURKUS et FEDER, *op. cit.*, p. 113-114 ; voir aussi les comptes rendus du *New York Times*, 11 février 1931, 22 juin 1933, 25 janvier 1938 et 10 février 1939, comme autant d'exemples de l'attitude sévère montrée par au moins un journal contre les accusés.
33. John GUNTHER, *Inside U.S.A.*, New York, 1947, p. 529.
34. Gene FOWLER, *Beau James, The Life and Times of Jimmy Walker*, New York, 1949, p. 264 ; Lester COHEN, *The New York Graphic*, Philadelphie, 1964, p. 153.
35. Edward JABLONSKI, *Harold Arlen ; Happy with the Blues*, Garden City, 1961, p. 53-66 ; Herbert MITGANT, *The Man Who Rode the Tiger*, Philadelphie, 1963, p. 217-219.
36. Voir le *New York Times* du 6 juillet 1935.
37. Bill BRENNAN, *The Frank Costello Story*, Derby, 1962, p. 106 ; L'étude du règne de LaGuardia par Charles GARRETT est très intéressante ; Anonyme, *op. cit.*, p. 131.
38. MOORE, *op. cit.*, p. 12-13 ; Barry ULANOV, *History of Jazz*, New York, 1952, p. 230.
39. Anonyme, *op. cit.*, p. 146.
40. SHAPIRO et HENTOFF, *op. cit.*, p. 288.
41. Albert MCCARTHY, *Big Band Jazz*, Londres, 1975, p. 30.
42. Ed REID, *Mafia and Cosa Nostra Syndicates*, New York, 1952, p. 95.
43. Cité chez BLESH, *op. cit.*, p. 195.
44. Ross RUSSELL, *Bird Lives*, New York, 1973, p. 31 ; Maurice M. MILLIGAN, *The Missouri Waltz*, New York, 1948, p. 12.
45. MILLIGAN, *op. cit.*, p. 84.
46. REID, *op. cit.*, p. 99-103 : bonne étude du développement de la pègre italienne dans ce secteur ; MILLIGAN, *op. cit.*, p. 83.
47. Voir l'excellent texte de pochette de HENTOFF pour « Little Club Jazz… », *op. cit.*, NWB 250.
48. Ross RUSSELL, *Jazz Style in Kansas City and the South-West*, Berkeley, 1971, p. 10.
49. Gene FERRIT, *Swing Out*, Concord, 1970, p. 79.
50. NWB Records, « Little Club Jazz… », *op. cit.*
51. Ben SIDRAN, *Black Talk*, New York, 1971, p. 88.

52. Henry « Buster » SMITH et Don GAZZAWAY, « Conversations » *in* : *Jazz Review*, janvier 1960, p. 12.
53. RUSSELL, *Bird Lives, op. cit.*, p. 61.
54. *Ken Magazine*, 4 mai 1939.

Chapitre IX

1. Cité dans le *San Francisco Chronicle*, 18 février 1979.
2. *Time Magazine*, 7 mai 1956.
3. Peter W. BERNSTEIN, « The Record Business : Rocking to the Big Money Beat » *in* : *Fortune*, 23 avril 1979, p. 66.
4. *New York Magazine*, 26 mars 1979, p. 40-41.
5. *London Sunday Times*, 15 janvier 1978.
6. Cité dans *Downbeat*, 10 mai 1973, p. 11.
7. *London Sunday Times, op. cit.*
8. *Village Voice*, 11 septembre 1978, p. 65.
9. Cité dans le *San Francisco Chronicle*, 2 novembre 1977.
10. Cité dans le *San Francisco Chronicle*, 18 février 1979.
11. Cité dans le *San Francisco Chronicle*, 2 novembre 1977.
12. Dickie WELLS, *The Night People*, Boston, 1971, p. 34-35.
13. Frank KOFSKY, *Black Nationalism and the Revolution in Music*, New York, 1970, p. 226-229.
14. T.W. Adorno et Hans EISLER, *Composing for the Films*, New York, 1947, p. 54.
15. Voir *Genesis Magazine*, juillet 1974, p. 109.
16. Rockefeller PANEL, *The Performing Arts — Problems and Prospects*, New York, 1965 ; et W.J. BAUMOL et W.G. BOWER, *Performing Arts : The Economic Dilemma*, New York, 1966.

Appendice A

Clubs de jazz italiens à La Nouvelle-Orléans (vers 1905)

Matranga's : boîte très connue, très populaire et très animée, fréquentée par les gangsters et leurs chefs. Louis Armstrong y eut son premier engagement local.

Spano's : autre boîte très animée fréquentée par les *mobs*.

Tranchina's : restaurant situé à Spanish Fort, au bord du lac Pontchartrain.

101 Ranch : boîte juive très appréciée des musiciens et des joueurs en fin de nuit, considérée comme le premier cabaret officiellement déclaré à La Nouvelle-Orléans, selon Ramsey et Smith.

Lala's Big 25 : plafond bas, atmosphère enfumée, boîte fréquentée par la pègre, mais aussi lieu de rencontre des musiciens noirs de premier plan.

Villa Cabaret : endroit important pour les grands orchestres.

Joe Segretta's : on pouvait y entendre les musiciens de Buddy Bolden et, plus tard, ceux d'Armstrong.

Druid's Hall : le franc-maçon de haut grade Dominic Barocco y engageait ses musiciens italiens préférés à l'occasion de festivals exceptionnels.

Fern Cafe No. 2 : endroit aimé des gangsters et connu pour sa tolérance envers les jeunes artistes.

Eddie Grociele's : établissement toujours plein qui parrainait le célèbre orchestre d'Armand Piron. C'est là qu'on vit pour

la première fois la présence régulière d'un piano dans un orchestre de jazz.

Tonti's Social Club : dancing ouvert le week-end et utilisant de grands orchestres de jazz.

Quarella's : établissement très fréquenté de Milneburg, au bord du lac Pontchartrain. Les tout premiers orchestres aimaient y jouer ; une célèbre composition de Jelly Roll Morton s'intitule *Milneburg Joys*.

Italian Hall : établissement très fréquenté de Rampart Street où se firent des enregistrements dès la moitié des années vingt.

Halfway House : cabaret qui présentait des orchestres italiens après 1910.

Pop's Cabaret : propriété du joueur Salvador Romano, dans Rampart Street.

Anderson's Annex : quartier général du maire officieux de Storyville, Tom Andersen, qui laissait les décisions directoriales et l'engagement des musiciens à Gregorio Delsa. Les orchestres étaient généralement des trios.

Dante's Lodge

Toro's Cabaret : dans Basin Street, fief de l'orchestre de Sam Morgan.

Brick House : cabaret de grande ambiance des samedis soirs situé de l'autre côté du Mississipi, dans le secteur animé mais dangereux de Gretna.

Suburban Gardens : le plus grand et le plus fréquenté des casinos de jeu après 1918.

Tony Battistina's

Louis Abadie Cabaret : on pouvait y entendre l'orchestre de Richard Jones, avec le légendaire Sugar Johnny Smith au cornet.

Appendice B

Musiciens de jazz italiens des débuts à La Nouvelle-Orléans

La liste qui suit ne prétend pas être exhaustive. Elle se contente de mentionner les noms de très jeunes Italiens qui devinrent des musiciens de *ragtime* et de jazz après avoir été exposés à ces musiques à La Nouvelle-Orléans. Aucun d'eux n'est né après 1914, la plupart d'entre eux grandirent dans le quartier appelé Quartier Français/Vieux Carré/Storyville, et tous jouèrent avant ou pendant la Prohibition.

Adde, Leo (d)
Alessandra, Giuseppi (tb)
Almerico, Tony (t)
Assunto, Jacq (tb)
Barocco, Dominic (tb)
Barocco, Joseph (sb)
Barocco, Vincente (s)
Beninate, Johnny (cl)
Bisso, Louis (p)
Bonano, Joseph (t)
Burella, Tony (d)
Cagnolatti, Ernie (d)
Cachina, Tony (tuba)
Capraro, Angelo (g)
Castigliola, Angelo (tb)
Catalano, Tony (t)
Cordilla, Charles (cl)
Coasta, Tony (cl)
Davila, Sid (d)
Doria, Al (d)
Federico, Frank (g)
Finazzo, Marie (tuba)
Frisco, Al (d)
Frisco, Johnny (d)
Froeba, Frank (p)
Gelpi, René (g)
Gerosa, Joe (g)
Giardina, Ernest (bjo)

Giardina, Tony (cl)
Guarino, Felix (d)
Heynia, Frankie (p)
Lacaze, Peter (t)
Lada, Antonia (d)
Laine, Alfred (c)
Laine, Jack (d)
Laine, Juliano (tb)
Lala, Joe (c)
Lala, John (c)
Lala, Mike (t)
LaMare, Hilton (g)
LaRocca, Dominic (c)
Leglise, Vic (d)
Lizana, Florin (cl)
Loyocano, Arnold (p)
Loyocano, Freddie (g)
Loyocano, Joe (tb)
Loyocano, John (sb)
Loyocano, Steve (g)
Maestri, Katz (d)
Mangiapane, Sherwood (sb)
Manone, Joseph (t)
Mares, Paul (c)
Margiotta, Sal (cl)
Massarini, Tony (t)
Miranda, Jack (cl)
Molieri, Ernest (cl)
Netto, Frank (sb)
Nocetti, Tony (p)
Palmisano, Angelo (g)
Papelia, Anthony (cl)
Papelia, Joe (tb)
Papelia, Steve (tb)
Parenti, Tony (cl)
Parone, Joe (sb)
Peccopia, Pete (s)
Pecora, Santo (tb)
Pecorano, Santo (d)
Pellegrini, Pete (c)
Picone, Nino (s)
Pinero, Frank (p)
Pipitone Jack (cl)
Prima, Leon (t)
Prima, Louis (t)
Provenzano, Johnny (p)
Roffolo, Leon (cl)
Sbarbaro, Tony (d)
Scaglione, Munzio (cl)
Schiro, Angelo (d)
Schiro, Luke (cl)
Schiro, Tony (g)
Sciambra, Jacobi (sb)
Scorsone, Sal (s)
Surgi, Stanley (d)
Taranto, Joe (g)
Tortirichi, Tony (d)
Veca, Lawrence (c)
Zito, Phil (d)

Explication des abréviations :

t : trompette ; **c** : cornet ; **tb** : trombone ; **cl** : clarinette ; **s** : saxophone ; **p** : piano : **g** : guitare ; **bjo** : banjo ; **sb** : *string bass* (contrebasse à cordes) ; **tuba** : tuba ; **d** : *drums* (batterie).

Je tiens à remercier les personnes *suivantes*, qui m'ont apporté des informations, soit au cours d'interviews, soit par correspondance : Hoagy Carmichael, Sam Cohen, Leonard Feather, Ira Gitler, Ralph J. Gleason, Benny Goodman, Norman Granz, John Hammond, Phoebe Jacobs, Shelly Manne, Jimmy McPartland, Turk Murphy, Sy Oliver, Louis Prima, Russ Sanjek, Ruth Spanier, « Angelo », et Tom Hall.

Enfin, j'ai obtenu des informations en consultant des textes de pochettes de disques ou d'albums produits par les maisons de disques suivantes : Herwin, RCA Victor, Saga, Columbia, New World, Library of Congress et Decca.

Table

À propos de l'œuvre *5*

À propos de l'auteur *7*

Préface 11

I. Des méchants qui étaient des gentils 15

II. Au sommet de leur forme 39

Chicago 46

New York 53

Moins de bamboche ailleurs 62

III. Les distractions et la vie nocturne avant le jazz 67

Un monopole résolu à se défendre 67

La vie nocturne au XIX^e^ siècle 73

Chicago : un prélude aux *Roaring Twenties* *81*

IV. La vie des premiers musiciens de jazz 89

En guise de préface spéculative 89

L'existence des Noirs 91

Les premiers magiciens noirs 95

V. Tout a commencé à La Nouvelle-Orléans 109

Le berceau d'une musique impétueuse et nomade .. 109

Le *mobster* sicilien 113

Influence de la pègre italienne sur la vie nocturne . 119

Sociologie du *mobster* et du musicien de jazz 127

VI. Pourquoi les gangsters s'y sont mis 139
Le réseau juif et sicilien 141
Les *mobs* et le cabaret de jazz 150
Les règles du jeu 166

VII. La protection des gangsters 179
Introduction 179
Le bon côté 182
Le mauvais côté 195
Les bienfaits de la pègre
dans un contexte plus large 207

VIII. Les années trente : le chant du cygne .. 217
Le retour à la case départ 217
La désaffection des gangsters 222
Quand la politicaille s'en mêle 231
Kansas City : l'enfant chéri
du jazz dans le Midwest 241

IX. Et maintenant ? 249

Notes 263

Appendice A – 283
Clubs de jazz italiens à La Nouvelle-Orléans (vers 1905)

Appendice B – 285
Musiciens de jazz italiens des débuts à La Nouvelle-Orléans